FRANÇOIS JULLIEN

BÀN VỀ CÁI NHẠT

(DỰA VÀO TƯ TƯỞNG VÀ MỸ HỌC TRUNG HOA)

TRƯƠNG THỊ AN NA

Dịch & Giới thiệu



NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG



BÀN VỀ CÁI NHẠT

DỰA VÀO TƯ TƯỞNG VÀ MỸ HỌC TRUNG HOA

Cet ouvrage, publié dans le carde du programme de participation à la publication, bénéficie du soutien du Service Culturel et de Coopération de l'Ambassade de France en République Socialiste de Vietnam

Cuốn sách này được xuất bản trong khuôn khổ chương trình hợp tác xuất bản với sự giúp đỡ của Trung tâm Văn hóa và Hợp tác của Đại sứ quán Pháp tại nước Cộng hòa Xã hội Chủ nghĩa Việt Nam

Dịch từ nguyên bản:

Éloge de la Fadeur, Editions Philippe Picquier, 1991

FRANÇOIS JULLIEN

BÀN VỀ CÁI NHẠT

DỰA VÀO TƯ TƯỞNG VÀ MỸ HỌC TRUNG HOA

TRƯƠNG THỊ AN NA

Dịch & giới thiệu

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

- 2003 -

Đạo thật tẻ nhạt vô vị
Khi đi qua miệng chúng ta.
Lão Tử

Đạo của kẻ quân tử thì nhạt
Nhưng không nhàm chán.
Trung Dung

LỜI GIỚI THIỆU

Bạn đọc Việt Nam đã có dịp làm quen với các nhà triết học và Trung hoa học có tiếng người Pháp - François Jullien - qua các bản dịch cuốn sách "Xác lập cơ sở cho đạo đức - Đối thoại giữa Mạnh Tử và một triết gia phái Ánh sáng" (Hoàng Ngọc Hiến dịch - NXB Đà Nẵng 2000), "Bàn về tính hiệu quả" (Hoàng Ngọc Hiến dịch NXB Đà Nẵng 2002), "Minh triết phương Đông và triết học phương Tây" (Nguyên Ngọc, NXB Đà Nẵng 2003). Phần lớn bạn đọc, nhất là giới trí thức trẻ, phát hiện qua cuốn sách trên một hướng mới lạ trong phương pháp luận của François Jullien : dùng cách nhìn phương Tây để tìm hiểu, nắm bắt tư tưởng Trung Hoa và ngược lại, dùng cách nhìn Trung Hoa để rà soát lại một cách hệ thống tư tưởng Âu Tây. Tác giả không theo vết chân truyền thống, nghĩa là chỉ đơn thuần bó hẹp việc khám phá tư tưởng phương Đông như tiếp cận một đối tượng khác lạ. Nhà triết học Pháp tài năng này còn viết cả một loạt công trình được dịch ra nhiều thứ tiếng trên thế giới và không ngừng thu hút sự quan tâm của các nhà nghiên cứu, giáo sư, sinh viên, học sinh.

Nhà xuất bản Đà Nẵng có tham vọng lần lượt giới thiệu với bạn đọc một số công trình của François Jillien

thuộc nhiều lĩnh vực triết học khác nhau do nhiều dịch giả hợp tác thực hiện. Lần này chúng tôi cho ra mắt cuốn: "Bàn về cái nhạt" (Eloge de la fadeur) do Trương Thị An Na, giảng viên trường Đại học Khoa học Huế dịch và giới thiệu.

Chúng tôi hy vọng rằng, qua cuốn sách mới này, bạn đọc sẽ tìm thấy lại phương pháp luận độc đáo của François Jullien ứng dụng cho một lĩnh vực vừa rộng vừa sâu, đó là lĩnh vực văn chương nghệ thuật. Cuốn sách sẽ rất bổ ích cho giới trẻ Việt Nam, những người hiện đang nắm được tư duy và công nghệ tiên tiến của thế giới đương đại nhưng phần nào đã mất đi hai thế mạnh mà cha ông họ từng có trước đây : Văn hóa Hán Nôm (cội nguồn văn hoá dân tộc) và văn hoá Pháp (cửa ngõ đi vào văn hoá phương Tây). Họ đọc François Jullien để thấy được bức tranh tổng quát về văn minh phương Đông được xem xét dưới góc nhìn phân tích và duy lý phương Tây. Họ sẽ nhìn thấy một cách rõ ràng cội nguồn văn hoá của họ dưới góc độ quan sát hiện đại, mới mẻ làm nền tảng cho công cuộc hội nhập văn hoá quốc tế đang diễn ra một cách mạnh mẽ trên khắp đất nước ta

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

LỜI NGƯỜI DỊCH

Cách đây gần 3 năm, nhân một cuộc hội thảo về tư tưởng phương Đông ở Đại học Charles de Gaulle - Lille III, tôi được may mắn làm quen với giáo sư Lê Hữu Khóa và qua giáo sư, tôi được tiếp xúc với tác giả François Jullien.

Trong lần gặp gỡ đó giáo sư Lê Hữu Khóa gợi ý tôi tìm hiểu và dịch ra tiếng Việt cuốn "Eloge de la Fadeur" của François Jullien, một cuốn sách không dày nhưng chứa nhiều vấn đề triết học và mỹ học quan trọng. Tôi nhận thấy bản thân chưa hiểu biết sâu về triết học, kinh nghiệm dịch còn ít ỏi nên ngần ngại không dám nhận lời ngay. Một năm sau, trong một hội thảo khác ở Đại học Paris VII, tôi được gặp chính tác giả François Jullien qua những buổi tiếp xúc với tác giả và tìm hiểu về tác phẩm, tôi khám phá ra được nhiều điều hấp dẫn trong cuốn sách đó. Tác giả động viên tôi dịch và đã bỏ công giải thích cho tôi nhiều điểm trong cuốn sách mà tôi chưa nắm được kỹ.

Trong việc dịch và giới thiệu tác phẩm này, tôi cũng dựa vào sự giúp đỡ của một số chuyên gia Hán nôm, các dịch giả có kinh nghiệm khác. Tôi đã để rất nhiều thời gian đọc kỹ các bản dịch trước đó của các dịch giả tên

tuổi Hoàng Ngọc Hiến, Nguyên Ngọc. Tôi đã học tập rất nhiều qua các bản dịch ấy và cảm thấy có chỗ dựa vững chắc cho việc dịch của mình.

Về đầu đề cuốn sách, thoạt tiên tôi muốn dịch thành "Cái nhạt là cái hay". Nhưng rồi suy nghĩ lại tôi thấy cần có một đầu đề ngắn gọn và giản dị hơn. Qua tham khảo ý kiến ông Lê Hữu Khóa cũng như một số chuyên gia khác, tôi chọn đầu đề "Bàn về cái nhạt". Tôi hy vọng rằng cách chọn này là đúng đắn.

Nhân dịp bản dịch ra mắt tôi trân trọng gửi lời cám ơn chân thành đến giáo sư François Jullien về sự giúp đỡ tận tình trong những năm qua, đến giáo sư Lê Hữu Khóa, người đã đọc kỹ bản thảo và đã đóng góp nhiều ý kiến quý báu. Tôi chân thành cám ơn các ông Nguyên Xuân Hòa, ông Nguyễn Tiến Dũng, ông Trương Quang Đệ đã giúp tôi hiểu thêm về kiến thức Hán nôm, triết học và những điểm khó trong quá trình dịch văn bản.

Tôi cũng chân thành cám ơn cơ quan Văn hóa Hợp tác Khoa học Kỹ thuật thuộc Đại sứ quán nước Cộng Hòa Pháp tại Việt Nam đã tài trợ cho việc xuất bản cuốn sách.

Cuối cùng tôi trân trọng cám ơn Nhà xuất bản Đà Nẵng đã bỏ nhiều công sức biên tập và tạo điều kiện xuất bản cuốn sách được sớm.

Trong quá trình tiếp cận với bản thảo dịch này, bạn đọc sẽ gặp những dấu chú thích (1,2,3... a,b,c...) xin mở ở những trang cuối.

Tôi nghĩ rằng dịch tác phẩm triết học của François Jullien là một công việc hết sức khó khăn vì vậy khó tránh khỏi những thiếu sót.

Tôi thành thực biết ơn khi nhận được những góp ý chỉ bảo của độc giả để có được bản dịch hoàn thiện hơn cho lần xuất bản sau.

Người dịch



TƯ TƯỞNG ÂU TÂY
VÀ TƯ TƯỞNG TRUNG HOA
THEO CÁCH NHÌN CỦA FRANÇOIS JULLIEN

Lê Hữu Khoá
GS Đại học Lille 3, Chủ tịch
Mạng lưới nghiên cứu các hệ
Tư tưởng châu Á (RESPA)

Những công trình nghiên cứu *của nhà triết học và Trung Hoa học François Jullien từ ba mươi năm nay đã vượt lên trên các phương pháp đối chiếu quen thuộc về các đặc thù trong các bộ môn lí thuyết ít nhiều được dạy ở nhà trường, từ các môn so sánh văn hoá ngày trước đến các phép phân tích đặc thù nhân chủng gần đây. Những công trình ấy không nhằm giải thích bản chất sự vật gói gọn trong sự vật, cũng không diễn đạt theo kiểu vòng vo trùng lặp những điều hiển nhiên như nhiều giới chuyên môn vẫn âm thầm thực hiện, mà đây là những công trình độc đáo về nhiều phương diện :*

- Một trong những đối tượng nghiên cứu đầu tiên của François Jullien là ***khoảng cách biệt*** *giữa tư tưởng Âu Tây và tư tưởng Trung Hoa. Tác giả nghiên cứu những cách*

biệt này một mặt từ những định kiến tạo nên cấu trúc của từng loại tư tưởng, mặt khác tác giả nghiên cứu ngay bên trong những tiền giả định nguyên thuỷ nhất tạo nên các phạm trù quan niệm.

*- François Jullien xem những **sự tách biệt** có hai luồng tư tưởng Đông - Tây như hai nền tảng trí tuệ dầu bất tiện nhưng có nhiều lợi ích : do tư tưởng Trung Hoa khác biệt tối đa với tư tưởng Âu Tây mà tác giả tạo ra được một không gian nghiên cứu khá rộng để có thể quan sát tốt hơn các nền triết học phương Tây, còn tính bề ngoài mạnh mẽ của Trung Quốc được xem như khoảng cách tối đa để xem xét lại lý trí Âu Tây.*

*- Đối với François Jullien **những điều mà tư tưởng Âu Tây không nói lên một cách tường minh** có thể được tư tưởng Trung Hoa thể hiện qua phương thức trí năng riêng của nó, nó sẽ soi sáng nhiều trí năng khác mà triết học phương Tây còn để lại trong bóng tối. Sự khác biệt giữa hai luồng tư tưởng rất khó nắm bắt lúc ban đầu không vì thế mà tạo ra một tình huống đối kháng, đi đến chỗ không hiểu biết lẫn nhau. Ngược lại sự đối kháng đó biến thành một ván bài mặt đối mặt, trong đó mỗi người tham gia trò chơi sẽ có lợi khi nắm bắt hay hiểu được lý lẽ của người kia. Qua những công trình của François Jullien người ta thấy được một tầm cỡ nghiên cứu rộng lớn, một sự kiên trì chất lọc những dữ kiện nhân chủng học, triết học, ngôn ngữ học và những công trình ấy có con đường đi khá sáng tạo*

*- **Cách đi vòng** khiến tác giả để nhiều thời gian theo những lộ trình dài, bởi lẽ tác giả muốn biểu đạt những điều mà tư duy không đề cập đến, muốn nắm bắt cả tư tưởng Âu Tây lẫn tư tưởng Trung Hoa, một tư tưởng có tính bên ngoài khá rõ từ mặt trái. Cách đi vòng này được thực hiện bằng cách đặt tư tưởng vào khung cảnh của một xứ sở xa lạ, điều đó tạo ra không những khả năng thuyết minh sự vật trên cơ sở nội tại của từng nền văn minh, mà còn thấy sự cần thiết phải lý giải theo một cách tiếp cận khác của triết học.*

*- Tác giả đưa ra những khung ý niệm rất đa dạng để vạch rõ **sự cách biệt** giữa hai phương thức tư duy khác nhau, không theo cách đánh giá lối tư duy này tốt hơn lối tư duy kia hay ngược lại, mà xuất phát từ những tri thức của từng xứ sở khác nhau về truyền thống. Từ đó tác giả xây dựng từng tí một một mạng lưới rộng lớn bao gồm các vấn đề và luận cứ để không ngừng đổi mới cách đối chiếu.*

*- Thông qua tính đa dạng và **nhiều nấc bậc** của phương pháp luận, tác giả đã tháo gỡ dần các loại cạm bẫy do thói quen lấy dân tộc mình làm trung tâm và do tính ham chuộng ngoại lai áp đặt. Tác giả đạt đến một không gian phân tích rộng lớn, trong đó sự khác biệt giữa hai phương thức tư tưởng không những không khiến chúng coi nhau là xa lạ mà cái này còn soi sáng sắc diện cái kia, mỗi cái là một nguồn ánh sáng để theo dõi một cách hiệu quả mọi hướng phát triển và vận động của cái kia.*

Lộ trình mà François Jullien đã đi qua cho ta thấy rõ quyết tâm của ông đặt lại vấn đề triết học phương Tây trong hoàn cảnh tư tưởng Âu Tây (từ cảm thụ đến luận lí) và tư tưởng Trung Hoa (từ diễn biến đến hiện trạng) không có ảnh hưởng qua lại chút nào từ trước. Lộ trình đó gồm những giai đoạn như sau:

*- Thoạt tiên tác giả **định vị vấn đề** cách nhìn phương Tây từ phái Trung Hoa, rồi truy tìm những bí quyết nhiều tầng bậc trong việc hình thành lí trí giữa hai đại lục; bởi lẽ triết học trên đường phát triển cần tìm ra tính vận động của nó, tìm cách chạm trán với các thực thể khác.*

*- Thông qua **đối thoại** có thể có được giữa hai hệ tư tưởng và văn hoá mà tác giả từng bước xem xét sự khác biệt về quan điểm cũng như về phương diện lí luận của các hệ tư tưởng ấy, vì mỗi hệ được xây dựng trên lô gích riêng của mình.*

*- Rồi tác giả **trở về** với truyền thống Âu Tây sau khi đi thật xa qua Á Châu thông qua hai câu hỏi: liệu triết học có khả năng tạo ra cái gì đó khác với chính mình ? Liệu triết học có khả năng thoát ra khỏi trường tri thức quen thuộc của nó ? Sự trở lại này sớm hay muộn cũng làm phát sinh ra một câu hỏi khác: khi sắp xếp lại các phạm trù của tư tưởng Âu Tây dựa trên tinh thần tư tưởng Trung Hoa, liệu tác giả có thay đổi thật sự cấu trúc của tư tưởng Âu Tây hay không. Tác giả quả tình đã thực hiện những điều*

nói trên một cách sáng tỏ thông qua những phân tích chính xác trong nhiều cuốn sách được liên tiếp xuất bản. Về mặt đó, tham vọng của dự án nghiên cứu và những khó khăn mà tác giả khắc phục vượt xa ra ngoài khuôn khổ một bảng tổng hợp (quen thuộc) các phạm trù triết học gọi là phổ dụng cũng như những thành quả (quen thuộc) của ngành Trung Hoa học gọi là chuyên sâu.

LỜI NÓI ĐẦU

Cái hay của sự tẻ nhạt vừa mới được định vị xong thì nó lập tức phát triển theo mọi hướng. Đó là chủ đề vượt qua mọi ranh giới giữa các tri thức khác nhau : bởi vì cái nhạt là giá trị của sự trung hoà, nó nằm ở điểm xuất phát của mọi tiềm năng và khiến cho các tiềm năng này giao lưu với nhau.

Cũng giống như cái vị nhạt có ưu thế là không bị gán cho bất cứ đặc điểm nào và cứ thế có thể biến hoá không ngừng, cái mô-típ về sự vô vị luôn đổi mới không ngừng trong văn hoá Trung Hoa và không bao giờ bị kìm lại: mô-típ về cái nhạt được các trường phái liên tục nuôi dưỡng (Nho giáo, Lão giáo, Phật giáo), nó làm ta nghĩ đến một lý tưởng chung cho các ngành nghệ thuật khác nhau: âm nhạc, hội họa và thơ.

Để nêu lên cái "nhạt" mà đặc tính duy nhất là từ chối mọi đặc trưng, luôn ở thế kín đáo ẩn náu, dĩ nhiên ta không thể đem nó ra cân đo được. Chính vì vậy mà tôi không mạo muội phát triển cái cảm quan này thành một đối tượng tri thức, tôi để sang một bên (ở phía lề và trong các chú thích) sự chú giải về nguồn tài liệu tham khảo. Tuy nhiên sự đi tắt này không có nghĩa lá giản lược vấn đề (bởi lẽ không có gì ở đây để giản lược cả, nói cho đúng

thì diễn đạt cái giản đơn của sự vật bao giờ cũng khó). Thời đại chúng ta là thời đại tiêu chuẩn hoá các nền văn hoá, thời đại "bấm nút chọn" các nền văn minh và chọn các "mẫu đúc kết sẵn". Ấy vậy mà cái ý nghĩa thường bị mất mát khi người ta không chú ý nắm bắt quá trình phát triển đặc thù về lịch sử của nó.

Vì lẽ đó tôi mong ước người đọc phải theo thật sát những thí dụ và những văn bản: người đọc phải tự mình nhận biết thế nào là một âm nhạt, một nghĩa nhạt, một bức họa nhạt; người đọc cũng phải có khoảng lùi tối đa để có thể giải thích kinh nghiệm ấy: đó là do người đọc được đặt vào viễn cảnh giữa những nền văn hoá, lại được dịp tạo cho mình dần dần những yếu tố so sánh.

Tôi bắt đầu suy ngẫm về vấn đề này đã mười năm nay, nhưng trước đây tôi chỉ gói gọn nó vào khuôn khổ nhỏ hẹp của một chương mục nhỏ của luận văn. Thế rồi tôi cảm thấy vấn đề trở thành trung tâm hơn, trải rộng ra nhiều lĩnh vực khác. Như người Trung Hoa vẫn thường nói đi nói lại, nếu "tất cả mọi người đều phân biệt được như nhau các vị khác nhau", sự vô vị của "trung tâm" (hay của "Đạo") là "cái gì khó đánh giá nhất". Nhưng cái đó lại luôn luôn được đánh giá.

Vì lẽ đó tôi bắt tay viết lại chủ đề.

Khi những vị khác nhau không còn đối chọi nhau nữa mà **hợp thành** sự trọn vẹn, chính lúc đó cái hay của cái nhạt là làm ta tiếp cận được cái nền của sự vật không còn gì khác biệt, bản chất trung hoà của cái nhạt nói lên

rằng nó có khả năng thâm nhập vào **trung tâm.** Vào lúc này cái thực không còn bị "kìm hãm" trong những biểu hiện riêng lẻ quá lộ liễu nữa; cái gì cụ thể trở thành khó nắm bắt hơn, nó sẵn sàng chịu mọi biến hoá.

Cái nhạt của sự vật tạo nên sự dửng dưng trong lòng. Nhưng nó lại là một phẩm chất đặc biệt quan trọng trong quan hệ của ta với người khác, bởi lẽ nó bảo đảm cho tính chân thực; nó cũng phải làm nền tảng cho nhân cách chúng ta, bởi vì chỉ mình nó đủ cho phép ta tiếp thu mọi năng lực và mỗi khi gặp dịp thi thố thì thấy năng lực được thể hiện như thế nào.

Tất cả những trào lưu tư tưởng Trung Hoa: Nho, Phật, Lão gặp nhau và đồng tình với nhau trên tính chất phổ quát đó của cái nhạt. Những trào lưu này không có ý nghiên cứu cái nhạt để nâng thành lý thuyết trừu tượng, ngược lại cũng chẳng xem nó như cái gì huyền bí khó tả. Nhưng chính các nền nghệ thuật Trung Hoa: hội họa, âm nhạc và thơ, thông qua những tìm tòi phong phú và đầy tính ẩn dụ, luôn đề cập đến cái nhạt.

Khi ta đi đến tận cùng của cảm xúc, nơi mà cảm xúc tan biến không còn dấu vết, cái nhạt sẽ cho ta cảm nhận được "phía bên kia". Tuy vậy cái quá giang này không làm ta đi vào một thế giới khác theo qui chế siêu hình tách khỏi cảm xúc. Cái quá giang này chỉ mở rộng thế giới hiện hữu, được gạn hết mọi thứ tù mù, một thế giới trở lại thuần ảo, luôn luôn sẵn sàng cho người ta thưởng ngoạn.

1

THAY ĐỔI TÍN HIỆU

Thoạt tiên người ta tưởng đây là nghịch lý: ca ngợi cái nhạt, yêu thích cái vô vị chứ không phải cái hữu vị, đó chẳng phải là đi ngược với lối suy xét bình thường nhất hay sao. Chẳng phải là lấy việc dằn vặt lương tri làm vui hay sao. Ấy thế mà trong nền văn hoá Trung Hoa, cái nhạt được xem như một phẩm chất. Hơn thế nữa nó được xem như phẩm chất thuộc "trung tâm", thuộc "cơ bản" (zhong-trung và ben-bản$_a$). Ngay trong tư tưởng thời cổ đại, mô-típ về cái nhạt đã có ý nghĩa quan trọng dầu chỉ dùng để phác họa chân dung kẻ hiền triết hay nói về Đạo giáo. Mô-típ cái nhạt cứ thế mà gây dựng nên truyền thống mỹ học Trung Hoa: không chỉ vì những ngành nghệ thuật ở Trung Quốc phát triển dựa vào trực giác mà chúng còn có khả năng biến cái vô vị cơ bản này thành cái *nhạy cảm*. Chúng có sứ mệnh làm biểu lộ cái gì đằng sau cái nhạt: qua âm nhạc, thơ ca, hội họa cái nhạt trở thành kinh nghiệm.

Khi trong mỗi chúng ta cái gì trước đây có vẻ nghịch lý được biến thành điều hiển nhiên, khi dưới mắt ta cái nhạt thay đổi tín hiệu, lúc đó chúng ta sẽ cảm thấy

nền văn hoá Trung Hoa gần gũi thân thiết hơn nhiều. Khi phía bên kia những thói quen ý thức hệ và lối ứng xử văn hoá của chúng ta thấy hiện ra một *khả năng* nào đó có tính tích cực của cái nhạt, chúng ta đã vào đất Trung Hoa rồi đó. Ít ra thì chúng ta cũng ở trong khía cạnh tốt nhất của nền văn hoá Trung Hoa. Không phải trong khía cạnh tinh tế nhất hay sáng chói nhất, mà trong khía cạnh đơn giản nhất, cơ bản nhất.

Bây giờ ta xem thử mô-típ cái nhạt thuận tiện như thế nào. Sự so sánh không xuất phát từ một sự xây dựng lý thuyết, từ sự đặt song song những cái mà ta và người Trung Hoa hình dung một cách đơn giản hay phức tạp rối rắm như "tư tưởng Trung Hoa" (đối chiếu với một nửa trang bên dành cho "tư tưởng Phương Tây"). Ở đây sự so sánh được thực hiện ngay lập tức-trong tâm thức. Vấn đề là chỉ cần cảm thụ, ngay trong trí xét đoán của ta, một con đường khác có thể được. Con đường đó khác đến đâu? Càng đi sâu vào chủ đề này, ta càng phát hiện được rằng mô-típ về cái nhạt tuy thoạt đầu làm ta bối rối suy cho cùng vẫn « tự nhiên » và có sẵn trong mỗi chúng ta.

Về chuyến đi thăm Trung Quốc năm 1975 của mình, Roland Barthes chỉ thuật lại có vài trang. Những trang ấy sau này được Christian Bourgois sử dụng lại trong bài có nhan đề có tính khiêu khích: *Còn Trung Hoa thì thế nào*? Ta nhớ lại rằng vào thời kỳ ấy và cũng với nhãn quan ấy, ai đi thăm Nhật Bản về thích viết tràng giang về đất nước này, tức là tìm thú vui trong tín hiệu

mới. Thế mà mấy trang của Barthes chỉ nói lên sự thận trọng, sự "thầm lặng" mà thôi. Barthes không có thú vui tìm tín hiệu mới, thú vui "giải mã các văn bản cổ", ông nhận ra sự vắng bóng của tín hiệu, thấy sự ham muốn tìm tín hiệu của chúng ta bị *hụt hẫng* (Barthes gạch dưới từ này):

Chúng ta đành bỏ lại đàng sau những đống tín hiệu hỗn độn, chúng ta tiếp cận với một xứ sở rất rộng lớn, rất cổ mà cũng rất mới. Trong xứ sở này mọi sự biểu hiện đều thấp thoáng đến mức hiếm hoi. Ngay từ lúc này một trường mới xuất hiện, đó là trường của những điều tế nhị hay đúng hơn (tôi liều dùng tạm một từ và tôi sẽ nói kỹ về sau) là trường của cái nhạt.

Có một điều gì đó rất có ý nghĩa trong cách dùng liều từ "cái nhạt". Tác giả một mặt chỉ ra rằng ông thích từ đó hơn mọi từ tầm thường khác, nhưng đồng thời ông cũng thận trọng báo rằng việc lựa chọn đó có tính tạm thời. Roland Barthes có phần ngả về một sự thay đổi tín hiệu: gán cho cái nhạt một giá trị tích cực. Nhưng ông không dám, hay không thể ? đi đến nơi đến chốn. Về sau ông chữa từ "cái nhạt" bằng một từ khác "đúng hơn" và ông viết "Nước Trung Hoa phẳng lặng"(Quái thật, làm sao mà phẳng lặng được vào cuối thời kỳ cách mạng văn hoá?). Chắc chắn là Roland Barthes không hề biết đến mô-típ "cái nhạt" trong truyền thống văn hoá Trung Hoa. Nhưng ông đã phát triển một cách phong phú điều mà ông cảm nhận được trong phạm vi mấy trang ngắn

gọn ấy và coi đó là chủ đề duy nhất: Trung Quốc "không có màu sắc", nó "phẳng lặng", nó "mờ mờ", trong lời nói có cái gì đó "thầm lặng", trong "thân thiết" có cái gì "xa cách". Nói ngắn gọn thì đối với con người say mê tu từ này, Trung Quốc có tính "nôm na như văn xuôi".

Ngày nay khi đọc lại những trang trên, người ta không khỏi ngạc nhiên: bên cạnh những điều rất sai lệch mà tác giả thực ra muốn lờ đi (nhưng không nói không được vì ông là trí thức cánh tả, ông phải tuân thủ ý thức hệ của mình mà nói tốt cho Cách mạng văn hoá), những trang viết của ông còn chứa những điều rất đúng vì chúng được ông cảm nhận. Cách viết theo cảm nhận cố tình át lấy cách viết phải đạo nhưng ông không thể (mà cũng chẳng nên) hoàn toàn thành công. Vì vậy mà ông bị vấp váp tai hại khi viết những lời vòng vo thuộc loại: Phong trào chính trị triệt để "Phê Lâm, phê Khổng" "rộ" lên bên tai ta như một hồi chuông vui tai....! Điều Roland Barthes cảm nhận là một điều gì đó không chỉ dành cho việc nắm bắt để rồi suy luận thành hàng loạt công thức, mà nó cần được hiểu và được giải thích rõ ràng.

Tôi muốn trích dẫn Hegel để làm đối trọng với cách tiếp cận trên. Trong "Những bài giảng về lịch sử triết học" (Bản dịch tiếng Pháp của J. Gibelin, tr. 241), Hegel giới thiệu Khổng Phu Tử , tên tuổi lớn nhất của triết học (Trung Hoa) như một người thấp hạng thua Cicéron. Những buổi trò chuyện với môn đệ về cơ bản chỉ tóm

gọn trong khuôn khổ những học thuyết luân lý và những giáo điều "vô vị": "Luân lý ông ta giảng dạy là tốt và lương thiện, nhưng chỉ có thế, ta không mong đợi tìm ra trong luân lý đó những công trình nghiên cứu triết lý sâu xa"."Cũng chẳng thấy có tư biện gì...."! "Ta chẳng có gì để học mót trong những lời giáo huấn của ông ta..."

Và đây nữa:

Cuốn De Officiis của Cicéron có lẽ tốt hơn nhiều và có ích cho ta hơn nhiều so với tất cả tác phẩm của Khổng Tử gộp lại; những tác phẩm này viết rất rườm rà như những sách giáo huấn khác.

Kết luận: Trước đây, để giữ danh tiếng cho nhà Hiền triết, tốt nhất là "người ta không nên dịch các tác phẩm của ông"...

Dễ dàng thấy được, khi đọc sách Luận ngữ của Khổng Tử, cái gì đã tỏ ra "tẻ nhạt" (tất nhiên phải hiểu theo giá trị tiêu cực của từ này): trong Luận ngữ không hề có một định nghĩa lý thuyết nào cũng không có lập luận theo hệ thống-tức là không có sự xây dựng tri thức. Trong sách chỉ có những giai thoại, những câu ứng đáp ngắn gọn, những mẩu chuyện linh tinh.

Viên tổng trấn hạt Xá (She) có lần hỏi chuyện Tử Lộ (Zilu) về Khổng Tử. Nhưng Tử Lộ không nói được gì. Khổng Tử biết chuyện bèn nói với Tử Lộ: "Sao con không nói với ông ta rằng ta là kẻ vì quá ham học mà quên cả

ăn, rồi vì quá vui với thành công học tập mà quên hết mọi ưu phiền, ta không cảm thấy tuổi già đang đến gần!"[*][1]

Những lời bàn của Chu Hy (Zhu Xi), nhà bình luận uy tín nhất Trung Quốc, người đã có công trình tổng hợp tốt nhất về tư tưởng Trung Hoa, hướng ta tới chỗ đọc kỹ đoạn văn trên. Liệu Tử Lộ im lặng vì cho rằng câu hỏi không đúng chỗ hay chịu không diễn đạt được bằng lời " cái gì tạo nên đức hạnh của bậc sư phụ? Trong câu trả lời do Khổng Tử nêu ra, có lẽ ông muốn tóm tắt đời mình qua hai giai đoạn: giai đoạn tìm tòi học hỏi cuồng nhiệt đến nỗi không còn nhớ gì đến việc khác, thậm chí quên cả "nuôi sống bản thân", tiếp đến là niềm hân hoan (vì thành đạt, vì tìm kiếm có kết quả) trọn vẹn đến nỗi xua tan hết mọi ưu phiền. Ta lưu ý rằng đối tượng tìm tòi cũng như niềm hạnh phúc kiểu gì không được nói rõ. Ở đây không có chuyện tri thức, dầu cho Tri thức tuyệt đối chăng nữa, cũng như "một cái gì đó có thể định nghĩa được và tách ra khỏi hành trình cá nhân của nhà hiền triết để thành "đối tượng" nghiên cứu. Ở đây cái quan trọng là sự luân phiên của hai giai đoạn, đúng hơn là hai khoảnh khắc: ước vọng và thoả mãn, hai khoảnh khắc này bắt nhịp cho cuộc sống và làm cho cuộc sống tràn đầy ý nghĩa. "Quên ăn" (nhưng không phải nhịn ăn theo kiểu ép xác), "quên hết ưu phiền" (trong lúc vẫn lo

---

[*] Chu Hy (Zhu Xi), thế kỷ thứ XII, người sáng lập Nho học chính thống.

chuyện thiên hạ), đó là lô-gích của sự hăng say và sự vươn lên trong cuộc sống, cái lô-gích làm cho nhà hiền triết quên cả tuổi già đang đến gần mà thực ra chẳng quan trọng gì. Ở đây bậc hiền triết có hóm hỉnh nghĩ về bản thân mình đôi chút chăng? Nhà hiền triết không mô tả mình như người nắm vững trí tuệ hay kiến thức, ông cũng không nêu lên những thành tựu do mình đạt được. Đó không đơn thuần do tính ông khiêm tốn, mà do ông mải tìm kiếm, đổi mới, thực thi một công việc lâu dài trên những kết quả chỉ được coi là tạm thời. Ông luôn đi về phía trước, lấy việc đi về phía trước là mục tiêu riêng tư (niềm hân hoan), làm cho cuộc sống mãi mãi trẻ trung nhưng vẫn tiến bước.

Chu Hy khuyên ta nên "nhấm nháp" đoạn văn trên một cách "kỹ lưỡng" (shen wei zhi$_b$).

Đó là vì trong cách diễn đạt giản đơn ấy chứa đựng cả một ý thức về cái thực tại "trọn vẹn đến tận cùng". Chúng ta sẽ không thấy có gì gọi là rườm rà đặc trưng cho sự thuyết giáo luân lý mà Hegel phê phán nữa. Bởi lẽ suy cho cùng, Thế giới trong bản chất sâu xa và trong việc đổi mới "kỳ diệu" của mình, chẳng phải cái gì khác là khả năng duy trì bất tận (để từ đó suy ra mọi luân lý) đó sao? Thế giới đâu có gì khác với cái quy trình "thuần nhất", "không lệch lạc, không sa sút", luôn tiến về phía trước mà "không hề bị gián đoạn"? (những công thức trích dẫn trên là những cách nói cổ nhất của Trung Hoa khi đề cập đến yếu tố cơ bản tạo nên thực tại$_c$). Nếu

không phải là Nhà Hiền Triết (ở cấp tuyệt đỉnh), người ta khó mà đáp ứng được yêu cầu duy nhất nhưng trọn vẹn đó: điều Khổng Tử nói về bản thân mình làm ta cảm nhận ngay lập tức ý nghĩa "Ông Trời" (cái tuyệt đối của thực tại). Không phải ta cảm nhận được nhờ phương thức tư biện hay do phép chuyển vị bằng ẩn dụ mà đơn giản chỉ bằng sự khai triển tự phát những công thức nêu trên, theo một thao tác liên tục triển khai ý nghĩa.

"Nói chung, những lời Nhà Hiền Triết(*) nói về mình là như sau: cần phải mở rộng suy nghĩ cho đến cùng". Người ta phải lấy làm ngạc nhiên khi tìm thấy trong cuốn sách mà người Trung Hoa tôn sùng hơn bất kỳ cuốn nào khác những lưu ý thuộc loại như sau trong vài đoạn văn tiếp đó:

Khi Sư phụ hát cùng người khác, nếu có ai hát tốt, người yêu cầu anh ta hát lại, rồi người hát theo(2).

Đây chỉ là một chi tiết có thể làm đối tượng cho một luận giải riêng biệt. Nhưng người ta có thể dễ dàng suy từ đó ra, như nhà bình luận đã lưu ý chúng ta "phong thái cởi mở và ôn tồn của bậc sư phụ" (người không cho việc hát là hèn kém và người sẵn sàng học tập người khác), đồng thời việc ấy cũng làm toát lên "một sự chân thực bên trong đến tận cùng" (Nhà Hiền Triết luôn quan tâm đến việc làm đúng thông qua thực tiễn của mình) cũng như "một sự khiêm tốn cùng cực" (người không

(*) Tác giả viết hoa

ngại đề cao năng lực người khác). Nhà bình luận cho ta biết đó chỉ là "một việc rất nhỏ", nhưng "chứa đựng trong đó hết mọi phẩm chất gộp lại", "người ta không thể kể ra hết những phẩm chất ấy". Rồi nhà bình luận kết luận bằng cách "không kết luận" gì rằng "độc giả nên nhấm nháp kỹ lưỡng đoạn văn"...

Chẳng phải cái được coi là "vô vị" theo quan điểm tư biện của Hegel đã tỏ ra đậm đà biết bao? Bởi lẽ các đặc trưng thoạt nhìn tẻ nhạt nhất, vì quá thông lệ và tầm thường tức là không đáng làm ta chú ý, lại có thể tạo nên như ta thấy sự biến hoá phong phú nhất, sự triển khai về phía xa xôi nhất. Lúc đó ý nghĩa không bao giờ khép lại, nó luôn mở ra sẵn sàng đón nhận cái mới. Cần phải học cách đọc theo nghệ thuật ấy: nghệ thuật hãm ý nghĩa hay để ý nghĩa tự hoà tan. Thay vì những lời lẽ ràng buộc, áp đặt, nhấn đi nhấn lại để chứng minh cái gì đó, ta cứ để cho ý nghĩa tự nó tự do hoà tan rồi ta sẵn sàng đáp ứng những yêu cầu sâu kín của nó và như vậy tự mình dấn thân vào một hành trình luôn đổi mới đến vô tận.

Mô-típ cái nhạt làm ta lảng xa khỏi lý thuyết. Nhưng nó không làm ta trượt về phía thần bí. Dĩ nhiên một khi lý tính dừng lại thì theo thói quen ta hướng về đức tin. Nhưng nếu cái nhạt không thuận cho việc xây dựng được lý thuyết trừu tượng thì đối với người Trung Hoa, nó cũng không từ chối dứt khoát mọi sự luận bàn- nó làbước nhảy vào cái không diễn đạt được bằng lời.

Với cái nhạt, ta luôn ở trong lĩnh vực đời sống cảm xúc (ngay cả khi nó đặt ta vào giới hạn tột cùng với cảm xúc hết sức nhỏ bé). Cái nhạt là *cụ thể*- ngay cả khi nó ở dạng ẩn giấu. Chính vì vậy mà người ta nói về nó trong một cảnh quan.

2

CẢNH QUAN CÁI NHẠT

Ở bình diện thứ nhất chỉ có vài cây gầy guộc, lèo tèo vài ba cành lá làm biểu hiện duy nhất cho cây cỏ. Rải rác xung quanh khóm cây này là những tảng đá thấp lùn gợi lên từ chỗ này đến chỗ khác những khúc quanh của một bờ sông, trong khi đó trên bờ bên kia, những ngọn đồi thấp thoáng mở ra một viễn cảnh phẳng lặng. Bên dưới là cả một con sông cạn nước chiếm phần trung tâm của bức họa, bên trên là bầu trời trong suốt sâu thẳm. Cuối cùng, một túp lều tranh lơ lửng trên bốn cột là dấu hiệu duy nhất về sự có mặt của con người. Nhưng có thấy ai ở đó đâu (Xem hình 1).

Mực dùng để vẽ phong cảnh trên đã được pha rất loãng; gam màu rất hẹp, phần lớn là màu nhạt; những đường nét phân biệt nhau thì ít mà hoà lẫn vào nhau trong những hình dạng thì nhiều. Thậm chí họa sĩ còn từ chối vẽ những thứ ở xa khác với thứ ở gần như người ta vẫn thường làm: đối với vật ở xa ta vẽ ít nét đi hoặc làm mờ các nét. Như vậy cái gần và cái xa về cơ bản là như nhau, chúng "phản chiếu vào nhau" như người ta thường nói và có giá trị như nhau dưới góc ngắm. Cái nhìn dạo

qua một cách đều đặn từ bờ này đến bờ kia của bức họa. Chỉ có những cành cây thẳng đứng mảnh dẻ tạo nên hai bờ sông, chia mặt tranh thành những bình diện khác nhau. Không có động tác sôi nổi nào hơn đến phá quấy sự bình lặng dàn trải khắp nơi, không có nét tô vẽ nào, không có tình tiết giải trí nào đến quấy rầy sự bình lặng của tổng thể. Nhưng đồng thời dầu cảnh quan đã được gạn hết những nét hiểm hóc, dầu nó phi trọng lượng đến mấy, nó không vì thế mà không có thực chất riêng của nó (và vì thế nó phân biệt được với những bức vẽ nhái lại nó nhiều vô kể). Thực vậy, những hình dáng được tạo ra đều có khối lượng, các mảng điểm rời rạc tạo thành hình nổi của những đám rêu chỗ này hay chỗ khác, những nét đậm làm trội lên những ranh giới các vật thể. Không có gì tìm cách kích thích hay hấp dẫn người xem, không có gì buộc ta phải ngắm nhìn hay chú ý, ấy vậy mà phong cảnh này đúng trọn là phong cảnh. Những nhà phê bình Trung Hoa dùng từ "nhạt" để nêu đặc trưng cho phong cảnh đó.

Người nghệ sĩ này dành hầu như cả đời mình để chỉ vẽ mỗi một phong cảnh đó: vài cây bên bờ sông, một mặt nước, những ngọn đồi thấp thoáng, một túp lều vắng(*). Ông làm như vậy không phải vì gắn bó đặc biệt nào với những mô-típ ấy, ngược lại ông chỉ muốn thể

(*) Ni Zan, một trong những bậc thầy đời Nguyên, thế kỷ XIV.

hiện tốt nhất cái dửng dưng bên trong của mình đối với mọi mô-típ riêng biệt, dửng dưng với mọi nguyên cớ. Phong cảnh này đơn điệu, giản lược nhưng chứa trong mình nó mọi phong cảnh khác hoà lẫn vào nhau, hấp thu lẫn nhau. Người ta chỉ chú ý được rằng, trong sự nghiệp của họa sĩ này, ông luôn hướng về cái giản đơn, cái trần trụi. Thời trẻ, ông có một tác phẩm đề năm 1339, trong đó hai bờ sông còn rất gần nhau, những tảng đá dày và nặng nề hơn, dưới túp lều tranh thoáng có bóng người (xem hình 2). Trong một bức họa khác thực hiện ba mươi năm sau, bố cục không thay đổi nhưng cây và núi được vẽ đơn sơ hơn, không gian nằm giữa hai bờ sông được mở rộng còn người thì hoàn toàn vắng bóng dưới túp lều (xem lại hình 1) . Người ta biết khá rõ cuộc đời của họa sĩ này đặc biệt là những hoàn cảnh khiến ông mong muốn làm thế nào để sống "dửng dưng" hơn, làm thế nào đến gần với "cái nhạt" hơn. Vào tuổi bốn mươi, ông được thừa hưởng một gia tài lớn và ông có điều kiện sống phong lưu để phụng sự cái đẹp. Ông cho xây một thư viện trên lãnh địa của mình và thu thập sách quí hiếm, đồ đồng cổ, đàn sáo quí và đương nhiên có cả họa phẩm và chữ viết của những nhà thư pháp danh tiếng nhất. Ông tiếp bạn bè của riêng mình trong thư viện ấy, ông sống trong một thế giới mà mọi thứ được giữ gìn sạch sẽ, không có vật tầm thường (ông chăm lo giữ gìn cho đồ đạc sạch sẽ đến mức điên khùng......). Nhưng rồi trong nước Trung Hoa vào thế kỷ XIV sống dưới ách đô hộ của Mông Cổ, vua quan ức hiếp dân ngày càng cay

nghiệt, thuế đánh vào đất đai tài sản ngày càng nặng nề. Vì thế, để thoát khỏi cảnh lo việc nhà khó nhọc, họa sĩ có lẽ đã quyết định thay đổi cuộc sống: ông từ bỏ của cải và dành những năm tháng cuối đời để đi chu du trên sông nước vùng hạ lưu sông Dương Tử và vùng Đại Hồ, ăn ngủ trên một chiếc thuyền con hay trú chân trong những nhà tu. Bằng việc từ chối địa vị xã hội, họa sĩ từ bỏ luôn những trách nhiệm mỗi lúc một nặng nề và thời ấy thường xẩy ra cho người giàu sang . Ông cũng vì thế mà thoát khỏi cảnh xáo động chính trị thường xẩy ra mỗi khi một triều đại tan rã ở Trung Quốc. Nhưng họa sĩ không tự giam hãm mình trong sự cô đơn khổ hạnh, không cắt đứt với thế giới bên ngoài. Ông rời bỏ gánh nặng của vật chất nhưng ông không từ bỏ sự hiện diện của vật chất. Nhàn rỗi, không gì ràng buộc, thả mình trên những dòng nước lững lờ trôi, thăm viếng bạn này đến bạn khác, trôi nổi trong một thế giới không có gì ràng buộc, và như thế quá thuận tiện cho hàn huyên và lạc thú. Cái nhạt của phong cảnh được vẽ không chỉ tương ứng với một hiệu ứng nghệ thuật. Nó còn là biểu hiện của trí tuệ, cuộc sống nhạt là một lý tưởng.

3

TẺ NHẠT – DỬNG DƯNG

Những nhà viết tiểu sử họa sĩ này cho ta biết rằng về cuối đời ông trở thành uyên thâm về đạo Lão và sống gần gũi với những người nhập định (thuộc về phái Mao Sơn – Maoshan). Bản thân tôi thấy việc gán một nhãn hiệu trường phái cho một đời người thường là giả tạo, nhất là trong hoàn cảnh Trung Quốc. Không có gì dễ hơn việc lần lượt mở các ngăn kéo học thuyết ra mà tra cứu (trong khi chính các ngăn kéo này tạo ra học thuyết). Làm như vậy người ta hy vọng tìm ra được cách giải thích cho một điều trực cảm, mà về bản chất điều trực cảm này lướt qua hết mọi trào lưu tư tưởng và vượt lên phía trước. ...Dầu sao thì mô-típ cái nhạt bắt đầu mang ý nghĩa ở Trung Quốc có liên quan với "Đạo", một từ vừa là nguyên thủy vừa là tột cùng của tư tưởng Lão học. Cái liên quan thể hiện ở chỗ cái nhạt được diễn đạt bằng lời lẽ của xu hướng Lão học, đặc trưng bằng trò chơi trên các nghịch lý và xu hướng nói ngược với cái thông thường: mô-típ cái nhạt đóng vai trò ngay từ đầu trong sự lật ngược toàn diện các giá trị – nhằm nêu lên cái chủ yếu.

Quả vậy, theo các bậc Lão học thời cổ[*], cội nguồn của thực tại trong sự hoàn hảo và sự đổi mới bất tận của mình hiện ra trước mắt ta một cách "nhạt" và "vô vị" (đạm hồ chi vô vị-dan hu qi wu wei$_d$):

Nhạc hay và miếng ngon
Làm khách qua đường dừng bước
Khi Đạo đi vào miệng ta
Nó nhạt và vô vị
Ta không thấy nó
Ta không nghe nó
Nhưng nó là bất tận[3].

Bất kỳ vị nào cũng quyến rũ nhưng đồng thời gây thất vọng. Nó chỉ làm cho khách qua đường "dừng bước", nó chỉ làm mồi câu khách nhưng không làm người ta thỏa mãn. Nó chỉ là một sự kích thích tức thời ngắn ngủi, y như những âm thanh thoát ra từ một nhạc cụ, chưa nghe được đã tắt. Ngược với những kích thích giả tạo nói trên, mời quí vị hãy đến với cội nguồn "bất tận" của cái khoáng đạt không bao giờ bị thu gọn thành một biểu hiện cụ thể, không bao giờ được nắm bắt bằng các giác quan – nó vượt qua mọi thực tại hoá riêng biệt và mãi mãi ở thế ảo.

---

[*] Lão Tử là người sáng lập ra Lão học thời cổ (thế kỷ VI trước công nguyên?).

Bởi lẽ mọi thực tại hoá đồng nghĩa với hạn chế, nó loại trừ hướng cho tương lai, nó mãi mãi chỉ là cái vị ấy, cái vị có sẵn, bị trói chặt trong đặc thù của nó mà không thể vượt qua. Ngược lại, khi không thấy có vị nào rõ ràng, giá trị của "sự thưởng thức " càng cao khi nó không có gì ràng buộc, khi nó vượt ra khỏi khuôn khổ chật hẹp và mở ra cho muôn vàn biến hoá.

Từ đó nẩy sinh xu hướng dùng ngôn ngữ phản lại ngôn ngữ, cố ý nói trái lại những suy xét quen thuộc: Nhà Hiền Triết "nhấm nháp cái thứ vô vị", cũng vậy, người "hành động mà không hành động" và người bận rộn với "cái chẳng có gì để làm cả"[(4)]. Bởi lẽ kẻ thông tuệ đạo lý phải thấy rằng những mặt đối lập, không những không hề kìm hãm nhau để loại trừ lẫn nhau, mà lại không ngừng chi phối nhau và giao liên với nhau. Có cái này thì luôn luôn có cái kia và tất cả thực tại chẳng qua là quá trình tạo tác lẫn nhau như vậy. Kẻ thiện nghệ và thông hiểu đạo lý thường để mình buông trôi từ cực này sang cực kia mà can thiệp càng ít càng tốt, như vậy sẽ tận dụng được cái lô-gích nội tại của thực tiễn do cái năng động thuận nghịch đó tạo nên. Không nên giải quyết "các khó khăn" vào ngay giai đoạn khi tình hình quả thực khó khăn, mà phải làm như người ta chỉ rõ, là tiên liệu được tình hình ấy rồi chú trọng đến những sự việc còn dễ giải quyết. Cũng không nên thực hiện ngay lập tức "những thành tích lớn" mà luôn phải khởi sự từ những sự việc ban đầu có nhiều hứa hẹn cho sự phát

triển về sau. Cũng trên cơ sở ấy, ta không nên tìm tòi cái vị ngay trong chính cái vị, bởi vì cái vị có tính tương đối và sẽ không cảm nhận được nó khi nó ở trạng thái cô lập. Ta phải tự mình đi tới cái vị chân thực xuất phát từ trạng thái đối lập với nó tức là từ cái nhạt. Bởi lẽ cái nhạt khi tiến hoá chuyển dần thành cái vị, rồi cái vị này không hề bị giam hãm để tàn lụi trong bản thân nó mà mở hướng cho sự đổi mới trong một quá trình vô tận.

Tương ứng với cái nhạt được thử thách với sự vật là khả năng dửng dưng tự tại trong con người. Điều khiến ta suy nghĩ là trong tiếng Hán, chỉ có một từ (đạm-danf) để chỉ vừa cái nhạt vừa là dửng dưng mà không phân biệt chủ thể với vật thể. Cũng chính điều ấy ngay từ bây giờ mang lại cho sự đối lập cái vị/cái nhạt một tầm vóc đáng kể: cái vị ràng buộc chúng ta, cái nhạt làm ta dửng dưng. Cái vị làm khổ ta, ám lấy ta, biến ta thành nô lệ. Cái nhạt giải thoát ta khỏi áp lực bên ngoài, khỏi mọi kích thích của cảm giác, khỏi mọi căng thẳng giả tạo và nhất thời. Cái nhạt giải phóng ta khỏi những si mê khoảnh khắc, dẹp yên trong lòng ta những xáo động làm kiệt sức. Cái nội tâm có khả năng nắm bắt cái nhạt trên đời là cái sẽ mang lại sự thanh bình và tỉnh táo và nó càng tiến triển tự do trong cuộc đời. Bởi lẽ khi lương tri không còn bị đông đảo các vị khác nhau khống chế mà nó biết nhận ra cái giống nhau cơ bản giữa đông đảo các vị này, nó sẽ chủ động hơn trong một thế giới sẵn sàng hợp tác. Những sự tập trung vào một tiêu điểm cũng như

những sự tắc nghẽn sẽ biến mất. Những sự đa định về dục vọng cũng như những cảnh ngổn ngang đồ vật sẽ tiêu tan. Lúc đó mọi thứ sẽ hợp đồng với nhau một cách tự phát và tự nguyện.

Đó không phải là luân lý của những kẻ cô độc, sống tách mình ra khỏi thế giới, bởi vì những điều nói trên áp dụng trước hết cho lĩnh vực chính trị và cho cả việc quản lý kinh doanh.(*) Một chuyện ngụ ngôn mang sắc thái Lão giáo kể rằng "Rễ Trời" một hôm tìm hỏi kẻ "Vô Danh" ở xứ âm dương làm thế nào để trị vì thiên hạ. Kẻ "Vô Danh" thoạt tiên là mắng "Rễ Trời" về tội đến quấy rầy ông khi ông đang trên đường cùng tạo hoá bay ra khỏi thế gian để đến xứ sở "không có gì hết". Rồi vì kẻ kia cứ nằng nặc hỏi, ông trả lời như sau:

Cứ để tâm của ngươi du hành trong cõi nhạt-dửng dưng, nối kết sinh khí của ngươi với sự bất phân biệt hoàn toàn. Nếu ngươi bắt nhịp được với sự vận động tự phát của sự vật mà không có thiên hướng cá nhân gì, thiên hạ sẽ được thái bình(5).

Giai đoạn bất phân biệt là giai đoạn mà mọi thứ đến rồi đi và phẩm chất cái nhạt chính là giúp ta làm tương hợp trí tuệ mình với giai đoạn thực chất nhất của sự vật này. Khi mà không có vị nào lôi cuốn ta hơn vị

(*) Zhuang Zhou (Trang Chu), tác giả cuốn Zhuangzi (Trang Tử), thế kỷ IV trước CN là một trong những văn sĩ tài ba của Trung Quốc.

khác, không vị nào được ưu tiên hơn vị khác, lúc đó ta giữ được cán cân "thăng bằng" giữa tất cả những tiềm năng hiện hữu (nghĩa của từ kỳ-qi$_g$) và ta để cho lô-gích gắn liền với cuộc sống tự nó phát triển lấy. Riêng việc thiên lệch về một cái gì đó đã là nguồn gốc của sự hỗn loạn, riêng cái ưu ái đã là một sai lầm. Mọi ưu tiên ưu ái đều làm vẩn đục những qui trình tự nhiên, làm lệch lạc sự phân định sự vật. Ngược lại, khi một viên quan nhìn thấy mọi thứ trên đời đều nhạt như nhau, ông ta sẽ nhờ vào sự dửng dưng bên trong của mình có thể khước từ mọi can dự quàng xiên, để cho sự vật tự tại điều chỉnh, và như thế mang lại thanh bình.

Từ đó suy ra rằng, cái nhạt-dửng dưng, cũng giống như cái "rỗng", cái "lặng", cái "thờ ơ", cái "vô cảm" hay cái "phi- hành động" đặc trưng cho nền tảng của thực tiễn và làm chỗ dựa cho mọi cuộc sống[6]. Không nên coi việc thiếu vắng sở thích hay lợi ích nói trên như dấu hiệu của một sự khiếm khuyết, thậm chí giải thích nó theo hướng thần học phủ định (của cái Tuyệt đối). Cái nhạt dẫn đến cái dửng dưng đơn giản là con đường đi tới sự phát triển tự do, con đường của những việc tự nó xẩy ra. Cái nhạt đặt ta vào chỗ xa nhất đối với viễn cảnh của Thần khải. Để thấy sự tương phản, ta hãy nhớ lại lời răn của Chúa Kitô trước các môn đệ: "Các ngươi là muối của thế gian. Nhưng nếu muối không còn vị nữa, người ta lấy gì làm cho nó mặn lại? Lúc đó muối chẳng còn ích lợi gì nữa và chỉ việc đem nó vứt đi hoặc cho người ta

dẫm lên nó mà thôi" (Thánh Mathieu 5,13; xem Thánh Luc, 14, 34-35 và Thánh Marc 9,50).

Muối được xem như gia vị thiêng liêng vừa là tín hiệu cho sự khác biệt, thậm chí chỉ những đối kháng rõ rệt. Người ta thường dùng từ muối trong các cách nói "Muối của Liên minh" (sự bền chặt của Liên minh), "Liên minh muối" (Liên minh bền chặt) trong đó từ muối chỉ sự bền vững khả kính. Người ta nói "ăn muối của lâu đài" để chỉ sự lệ thuộc của ai đó vào Chúa đất. Còn ở đây ta xem xét thực tại không bắt nguồn từ lời phán truyền nào cũng không lệ thuộc vào lời lẽ nào. Không có ý nghĩa nào từ bên ngoài xâm nhập, cũng không có gì mang lại bề nổi hay sức hấp dẫn. Cái nhạt dùng để đặc trưng một cách toàn diện, tích cực , hướng tới *cái tự nhiên*.

4

NGHĨA CỦA CÁI TRUNG HÒA

Việc sơ đồ hóa cần thiết cho qui trình nghiên cứu lịch sử tư tưởng thường dẫn ta tới chỗ đặt đối lập triệt để "Nho học" và "Lão học". Tuồng như một bên là khát vọng cho cuộc sống bên trong, còn bên kia là nghĩa vụ đối với đời sống xã hội. Nhưng tôi tin rằng mô-típ về cái nhạt ở Trung Quốc cho phép ta vượt qua được điều ngăn cách thuộc loại đó - và chính vì thế mà mô-típ này đầy hứa hẹn. Dĩ nhiên điều ấy không có nghĩa là ta không còn tính đến những khác biệt về thành bại cũng như quan niệm và ngôn ngữ của hai "trường phái" nữa, nhưng ở đây ta được gợi mở để thấy rằng phía sau những khác biệt kia là cái *vốn hiển nhiên* không bao giờ gây thắc mắc và trên cơ sở đó các trường phái kia được phát sinh. Ta không bao giờ chỉ hồ đồ dựa vào những lập luận của hai phái mà phải tìm hiểu kỹ xem chúng nói lên điều gì giống nhau và tại sao chúng đối thoại được với nhau. Bởi lẽ ý tưởng đánh giá cao cái nhạt không chỉ thuộc về phái Lão học khi họ tôn sùng cội nguồn thiên nhiên, mà về phía Nho học cái nhạt cũng làm nền tảng cho việc dựng nên chân dung bậc Hiền triết.

Cả hai phái đều đặt ra một câu hỏi mà theo cách nói thông thường là cái gì "tạo nên Trời, Đất", "cội nguồn" của vạn vật là ở đâu. Cả Lão học lẫn Nho học không nghĩ đến chuyện đối lập "vật thể" với vẻ bên ngoài hay tách biệt "cái lý tính" với cái cảm tính. Cả hai đều không động gì đến "siêu hình học" ít ra trong thời gian trước khi đạo Phật xuất hiện. Triết học ở đây không có bản thể học. Do đó tôi nghĩ rằng muốn hiểu được triết học cổ Trung Hoa (đối lập với triết học cổ Hy lạp), thì ta phải nắm được điều nói trên. Triết học cổ Trung Hoa khi nhìn sự vật không hỏi nó thực tế *là gì* (vật "tự thân", "Ý tưởng"), và cách nhìn đó không bao giờ thay đổi. Triết học đó nhìn cái nhất quán trong thay đổi và xem việc đang diễn ra để thấy cái lô-gích của tương lai. Người Trung Hoa quan tâm như vậy đến cái năng lực chung cho sự vật (cái đức-de_h), đến những giai đoạn tế nhị nhất rồi rõ ràng nhất, thông qua đó mà thế giới tiếp tục đổi mới và cuộc sống không ngừng phát triển: cái gì làm cho việc đó có kết quả? đó là câu hỏi đặt ra ngay từ đầu. Rồi: Tính qui luật tạo ra sự vận hành hài hoà đó từ đâu đến?

Dưới con mắt các nhà nho, sở dĩ vòng tạo hoá ("Trời") chu chuyển không ngừng và sản sinh bất tận, sở dĩ phẩm hạnh của bậc Hiền triết không ngừng lan toả và khuyến khích không mệt mỏi mọi chúng sinh, là vì cả Trời lẫn bậc Hiền triết không bao giờ lệch khỏi lối đi của họ, cũng không bao giờ nghiêng về một phía nào. Bởi lẽ cái thiên vị, tức là cái cục bộ, chỉ gây ra những chỗ đứt

đoạn, chỗ thụt lùi so với năng lực mà sự vật sẵn có để giao lưu với nhau, để kích thích và phản hồi, tức là để hành động không ngừng (theo nghĩa cảm động-gantong$_i$) và giữ mãi như vậy trong một quá trình. Hễ sinh lực sa sút bao nhiêu thì có bấy nhiêu chướng ngại, tắc tị ảnh hưởng đến cái *continuum* của sự vật. Từ ảnh hưởng đó mà có sự vẩn đục cũng như sức ỳ của sự vật và của lương tri, gây cho sự vật và lương tri vô cảm và khô cằn (không có cái "Xấu" nào khác ngoài việc đi lệch hướng). Đối với Trời hay đối với bậc Hiền triết, phẩm chất duy nhất là đừng bao giờ "bị lôi kéo": suy luận ra rằng muốn được như vậy thì phải có khả năng mọi lúc ở vào *thế giữa* (trung-zhong), thế này duy nhất cho phép ta phản ứng toàn cục với tình huống, tránh khiếm khuyết cũng như thái quá và phát huy năng lực "để tự xẩy ra" (thành-cheng$_j$) một cách toàn diện.

Lý tưởng nho học do đó đâu phải là "sự tầm thường" kiểu trung dung – aurea mediocritas- như người ta thường lẫn lộn với một sự cẩn trọng ươn hèn. Lý tưởng đó cũng không gói gọn vào cái "vừa phải" theo kiểu Aristote (mésotès, Ethique à Nicomarque, II,5), bởi vì lý thuyết này chỉ là luân lí và chỉ có tác dụng cho lĩnh vực: "tình cảm" và "hành động". Lý tưởng nho học dựa trên sự cảm nhận tính cách cơ bản *trung hoà* của toàn bộ thiên nhiên, thiên nhiên của thế giới cũng như thiên nhiên của con người. Bởi lẽ con người bắt nguồn từ cái Vốn siêu việt của thực tại ("Trời"), nó đương nhiên phải

ở vào đúng trung tâm trước khi sự đa dạng về đam mê nẩy nở trong lòng. Sau đó chỉ cần con người giữ cho tình cảm thăng bằng hài hoà để "Trời Đất yên vị" và "chúng sinh thịnh vượng"[7]. Người ta không thể tìm ra được chỗ bám trụ nào khác cho thực tại ngoài cái giá trị của cái trung hoà ấy, tức là cái không nghiêng về phía này hơn phía kia, cái không được đặc trưng bằng cách này hơn cách kia, nhưng lại giữ được trọn vẹn năng lực phát triển. Theo các nhà nho học, chính từ tính trung hòa này mà sinh ra mọi hiệu quả chân thực. Và cũng chính xuất phát từ tính trung hòa mà ta đương nhiên có "cái nhạt" bất di bất dịch làm dấu hiệu cho nhà Hiền triết.

Vậy thì làm thế nào để phát hiện ra cái trung hoà và nó biểu hiện như thế nào? Phẩm chất của trung tâm thoát ra khỏi mọi sự đặc trưng, tức là thoát ra khỏi sự thiên lệch về một phía, khỏi sự khiếm khuyết cũng như thái quá. Phẩm chất ấy có tính nội tại, dầu ẩn giấu trong mọi sự vật nhưng cũng không thể không được nhận ra. Nói cách khác, phẩm chất ấy khó nhận ra vì tính phổ quát của cái nội tại (của Đạo). Phẩm chất ấy đồng nhất với chính nó, không bao giờ tỏ ra khác đi hoặc chuyển dịch. Theo cách nói thông thường thì "hiếm thấy có người "nhận thức được" nó. Nó không có dấu hiệu đặc thù nào, không có vị nhận ra được và hoà nhập với cái bình thường của sự vật. Phẩm chất *tầm thường*. Nó vừa là cái có giá trị nhất và cũng là cái thông thường nhất, vì

thế nó chứa đựng tất cả nhưng người ta không bao giờ thấy. Nếu trên phương diện đạo đức con người, cái trung hoà là mục tiêu khó đạt, thì nó lại là lý tưởng bình thường nhất mà ai cũng vươn tới được, lý tưởng của những "cặp phu thê". Bản thân Khổng tử đã từng lớn tiếng chống lại sự sùng bái- quá dễ dàng- cái bất thường:

Tìm cách sống khác với đời (hay nói cách khác là tìm cách chọc thủng những chuyện bí hiểm tối tăm nhất*), cũng như tìm cách làm những điều kỳ diệu để hậu thế có chuyện bàn tán, cái đó, về phần tôi, tôi xin chịu*[8].

Đối với nhà Hiền triết thì không có gì để nói, cũng vậy, khi ta đọc những sách vở nghề binh ngày xưa, ta thấy không có gì để ca tụng một chiến lược gia tài giỏi nào. Bởi vì các chiến lược gia tài giỏi thể hiện phẩm chất mọi lúc, mọi nơi, trong nhà, với những người xung quanh, cứ thế hàng ngày khiến cho việc tốt của họ không ai để ý, cũng không có dấu hiệu gì nổi bật gây chú ý. Các chiến lược gia đó để cho tình huống đối kháng diễn biến từ từ, khó nhận ra, vì vậy mà thắng lợi đạt được từ từ không coi là chiến công rực rỡ đáng bái phục. Cái có hiệu quả chân thực thường là kín đáo. Ngược lại những gì loè loẹt chẳng qua là ảo ảnh. Các bậc hiền triết cũng như các chiến lược gia không muốn có hành động ngoạn mục hào nhoáng bên ngoài, họ muốn tạo ra một ảnh hưởng sâu xa và bền vững. Một bên ta có "cái vị" có tính tức thời và hào nhoáng, bên kia ta có "cái nhạt" với bản chất lu mờ ẩn giấu nhưng vì thế mà hiệu quả caok.

Vì lẽ phẩm chất nhà Hiền triết không thấy được từ bên ngoài. Chân dung của ông ta khởi sự bằng một đối lập giữa cái phong phú bên trong và dáng vẻ ảm đạm của nét bên ngoài.

Trong Kinh Thi có câu: "Nàng khoác ra ngoài áo gấm đang mặc một chiếc áo dài giản dị (chỉ có một màu)". Đó là vì nàng không muốn để lộ một chiếc áo nhiều chi tiết trang sức. Cũng vì lẽ đó, Đạo (con đường) của người quân tử do muốn ẩn náu trong bóng tối nên ngày một trở nên tiếng tăm, trong khi đó, Đạo của kẻ tiểu nhân do ưa hào nhoáng mà ngày càng cùng kiệt. Đạo của người quân tử tuy nhạt nhưng không làm ta mệt mỏi, nó giản dị nhưng lại có phần điểm trang, nó phẳng lặng nhưng hài hoà. Kẻ nào biết được những gì có xung quanh một thứ hiện ra từ xa, kẻ nào biết được gió từ phương nào đến (như một luồng ảnh hưởng lan toả khắp chúng sinh), cuối cùng kẻ nào ý thức được tương lai rõ rệt của cái gì tinh tế nhất, kẻ đó có thể đạt đến phẩm hạnh[9].

Phẩm chất càng ít bộc lộ thì nó càng có cơ phát triển, sự hoàn thiện càng lớn khi nó không chịu xuất hiện. Chúng ta chớ nên nhầm lẫn về thực chất vấn đề: đây không phải là muốn chọn một sự hạ mình mà đây là sự tiết chế làm điều kiện cho sự bất diệt. "Giản dị" và "phẳng lặng" là những bảo đảm cho tính chân thực; đối lại mọi vị có sức mạnh và tính hấp dẫn cao đều phải lụi tàn. Cái nhạt của bậc Hiền triết không bao giờ gây mệt mỏi $_{k}$.

Tôi nghĩ rằng những kiểu nói sau đây xác định một ý nghĩa như thế về cái nhạt. "Cái xa bắt đầu từ cái gần" hoặc có nơi người ta nói : "Để đi được xa cần xuất phát thật gần" ("muốn trèo lên đỉnh phải đi từ dưới chân"[10]). Những cách nói ấy nhắc nhở ta rằng ngay những kết quả xa xôi nhất về phía tột cùng trời đất cũng phải luôn bắt đầu được thực hiện ở gần chúng ta dưới vẻ giản đơn nhất. Như ta đã thấy, phẩm hạnh của bậc Hiền triết là rất bình thường, việc đạt đến vị chỉ là tiệm tiến (nhất là trên phương diện chính trị lợi ích do phẩm hạnh mang lại thể hiện từng tí một, từ tu thân đến tề gia trị quốc). Câu "Ngọn gió lan toả từ đâu" gợi cho ta rằng một ảnh hưởng càng rộng và càng hàm súc bao nhiêu thì không phải được cảm nhận một cách tách biệt. Phẩm chất của vị không nằm trong tính đặc thù của nó, hoặc ở chỗ được nhấn mạnh, mà trong khả năng thẩm thấu lan toả cũng như trong khả năng xuyên suốt chúng ta. Cuối cùng cách nói "cái tương lai rõ rệt của những cái gì tinh tế nhất" cho ta thấy rằng cái vị chân chính không có trạng thái thô mà luôn ở trạng thái tiến triển, mỗi lúc một dễ nhận ra, mỗi lúc một tràn ngập. Và chính vì thế mà cái hiện diện vĩ đại nhất đến từ sự dè dặt cao nhất.

Thay vì cô lập những sắc thái của sự vật, những giai đoạn tiến triển và đặt chúng đối lập nhau, nhà Hiền triết ý thức được rằng những thái cực này giao lưu với nhau, rằng mọi thứ chỉ là ở giai đoạn chuyển tiếp, từ thứ này chuyển thành thứ kia, luôn luôn trong một quá trình. Từ

chỗ đó suy ra tầm quan trọng của sự đặc trưng bằng cái nhạt, cách đặc trưng này duy nhất làm toát ra được tính chuyển tiếp không ngừng. Trong khi cái vị đối lập và tách biệt thì cái nhạt nối kết những sắc thái khác nhau của sự vật, mở thông cái này với cái kia, làm chúng giao tiếp với nhau. Cái nhạt làm bộc lộ những tính cách chung của sự vật và từ đó làm bộc lộ bản chất sâu xa của chúng. Dưới con mắt của người nhìn xa trông rộng và nhìn thiên hạ chúng sinh trong đúng tầm cỡ thực chứ không phải qua quan điểm hẹp hòi cá nhân, cái nhạt là sắc điệu tổng thể. Nói cái nhạt là vị duy nhất có thể có của trí tuệ không có nghĩa là tỏ thái độ nhẫn nhục hay thất vọng, cái nhạt quả thực là cái vị cơ bản, cái vị của "gốc rễ" sự vật, cái vị thực thụ nhất.

5

CÁI NHẠT TRONG QUAN HỆ XÃ HỘI

"Nhà Hiền triết tẻ nhạt nhưng không gây mệt mỏi": câu nói này đặc biệt phù hợp trong quan hệ của chúng ta với người khác. Đây là trực cảm chung cho mọi người ở Trung Quốc, vì câu nói đã thành tục ngữ : "Chuyện trò của người quân tử thì nhạt như nước, chuyện trò của kẻ tiểu nhân thì đậm đà như rượu mới cất!L". Nếu có sự khác biệt giữa các trường phái về cách so sánh thánh hiền với tiểu nhân thì đó là những khác biệt về phong cách, ý định và bối cảnh.

Cách làm của phái Lão học trong việc so sánh này có tính tranh biện châm biếm(*). Khổng Tử được mô tả như một kẻ thất vọng về cuộc đời, tìm đến một vị hiền triết cao tuổi (tất nhiên thuộc lão gia) để thổ lộ tâm tình:

Hai lần người ta xua đuổi tôi ra khỏi nước Lỗ. Ở nước Tống, người ta đốn ngay cây tôi đang ngồi nghỉ dưới chân. Tôi không có quyền đặt chân đến nước Vệ. Tôi bị dồn đến bước đường cùng ở hai nước Thương và Trụ. Tôi

---

(*) Trang tử (Zhuangzi), thế kỷ thứ IV trước CN.

bị kẹt giữa nước Trần và nước Sái. Sau những việc xui xẻo đó cha mẹ bà con dần dần xa lánh tôi. Bạn bè, môn đệ cũng rời bỏ tôi. Tại sao mọi việc xẩy ra cho tôi như vậy? (11).

Nghe Khổng Tử than thở như vậy, vị đạo sĩ trả lời bằng một giai thoại. Một người xứ Giáp bỏ quê hương chạy loạn. Anh ta quẳng lại chiếc đĩa ngọc giá nghìn lạng vàng rồi cõng đứa con mới sinh ra đi. Anh ta nói: tôi làm như vậy là vì ngọc đối với tôi chỉ là "lợi ích", trong khi cháu bé gắn bó tôi là theo lẽ tự nhiên. "Tất cả những ai chỉ vì lợi ích mà kết đoàn sẽ có ngày ruồng bỏ nhau trong cơn hoạn nạn, khi bị rủi ro, ức hiếp hoặc khi bị tai họa giáng xuống". Trong khi đó, những người kết đoàn theo lẽ tự nhiên gặp hoạn nạn thì gắn bó với nhau hơn. Thực tế là như vậy và đó chính là lập luận có trọng lực đáng kể: những người đoàn tụ với nhau không vì lợi ích thì không có lí gì một ngày nào đó bị chia rẽ. Người ta có thể nói như sau:

Chuyện trò của người quân tử thì vô vị như nước lã, chuyện trò của kẻ tiểu nhân thì nồng nàn đượm đà như rượu mới cất. Cái nhạt của người quân tử củng cố mối dây liên hệ bạn hữu, cái vị ngọt ngào của kẻ tiểu nhân làm đứt sợi dây ấy.

Một lần nữa lời phê phán ở đây mang màu sắc Lão giáo chống lại những gì không khớp với sự vận động tự phát, chân chất, tự nhiên. Cái nhạt bảo đảm cho tính chất phác thực thụ, không dính gì đến động cơ nào, và vì lẽ

đó nó không bao giờ lầm lạc. Ngược lại, những qui ước xã hội và tất cả những giá trị dỏm tràn ngập trong nền văn minh hiện nay khêu gợi cho ta mọi loại hình lợi ích hoàn toàn giả tạo và do đó lệ thuộc vào tình thế đổi thay. Sở dĩ chuyện trò của kẻ tiểu nhân thoạt tiên thấy đậm đà vì nó kích thích lợi ích, nó có cái vị giả tạo. Còn câu chuyện ngụ ngôn, về phần nó đã có tác dụng làm Khổng Tử chuyển biến. Khổng Tử không còn nhăn nhó trách đời nữa cũng không chấp nhận tri thức dỏm nữa. "Khổng Tử chậm rãi trở về, dáng dấp thư thái. Ông từ bỏ học hành, sách vở. Các môn đệ của ông không còn vái lạy ông trịnh trọng nữa nhưng lòng yêu thương của họ đối với ông tăng lên nhiều..."

Chuyện đáng nực cười là nhiều kẻ hủ nho cũng chủ trương đề cao cái nhạt trong quan hệ con người. Cái nhạt đó thể hiện trong sự chân thực có tín nghĩa với kẻ khác (chữ tín – xin $_{m}$). Người quân tử không tìm cách lừa gạt ai, chỉ nói những điều mình làm được, những lễ phép thường ngày còn xa mới là yêu cầu chân chính của nghi lễ.

Khi người quân tử đứng gần một người đang bận rộn lo chuyện tang lễ một người thân, nếu thấy mình không có tiền phúng viếng gì, thì chớ nên mở miệng hỏi tang lễ tốn kém bao nhiêu. Khi người quân tử đứng cạnh một người có người thân đang ốm, nếu thấy mình không có đồ ăn gì biếu người bệnh, thì chớ có hỏi người kia muốn gì. Cuối cùng, khi người quân tử có khách đến thăm, nếu không

thể mời người ta ở lại, thì chớ có hỏi người đó định ở lại nơi đâu. Chuyện trò của người quân tử như nước lã, chuyện trò của kẻ tiểu nhân như rượu mới. *Người quân tử tẻ nhạt, nhưng vì thế ông ta để cho sự việc tự đến; kẻ tiểu nhân ăn nói đậm đà (thi vị), nhưng vì thế mà làm người khác lụn bại* (12).

Ở đây ta thấy có sự thay đổi về phong cách và trang trí: ta không còn gặp dáng vẻ thanh thản dửng dưng của phe Lão giáo, không còn nghe giọng lưỡi xỏ xiên hay khiêu khích của họ nữa. Nếu đoạn văn Nho giáo trên không mấy sắc sảo bằng phe Lão giáo, nó nghiêm chỉnh và không kém phần sâu sắc. đó là tính tầm thường hay cái nhạt. Người quân tử không giả vờ quan tâm đến người khác khi bản thân mình không thể giúp đỡ họ thực sự, không thể làm gì được như lời an ủi. Kẻ tiểu nhân chỉ biết tạo ấn tượng tốt cho mình, nói những gì là một chuyện còn làm hay không là chuyện khác. Cách nói năng ngọt ngào của kẻ tiểu nhân lôi cuốn ta nhưng nó hoàn toàn dối trá. Lời nói kẻ tiểu nhân không trung thực và gian xảo. Chỉ có sự dè dặt, khiêm tốn, kín đáo mới làm cơ sở cho sự việc "tự thân xẩy ra" trong quan hệ con người được bền vững và không làm thất vọng. Bởi lẽ người ta chỉ có thể để sự việc thực sự xẩy ra khi người ta nắm được sự việc. Cũng chẳng phải sa vào chủ nghĩa luân lý quá sâu để cho rằng chỉ có cái thực sự xẩy ra mới đáng quan tâm, sự việc tự nó chế ngự lẫn nhau. "Để sự việc tự xẩy ra" (thành – cheng) là mối quan tâm của nho

học trong khuôn khổ quan hệ nhân văn cũng như trước đây trong mối quan hệ với phẩm chất của Trời. Đó cũng là năng lực nội tại của thiên nhiên. Cái nhạt của người khác, cái làm cho ta thấy được tính chân thực, chính là giá trị khái quát nhất của sự trung hoà.

6

CÁI NHẠT VÀ CÁI PHẲNG LẶNG CỦA TÍNH CÁCH

Người ta còn thấy cái nhạt của bậc hiền triết là hay không phải về mặt luân lý nữa mà đơn giản về phương diện tâm lý: cái nhạt phải là nét chủ đạo của tính cách chúng ta. Bởi lẽ chỉ riêng cái nhạt mới cho phép con người có được tất cả những năng lực khác và đem thi thố năng lực gì đạt được. Vấn đề đặt ra là không có "bản chất con người" được quan niệm một cách chung chung nữa trên một nền tảng siêu việt xuất phát từ thực tại (Ông Trời$_n$), mà chỉ có *cái tự nhiên*$_o$ riêng cho mỗi chúng ta có thể nhận ra được[(13)] nếu quan sát kỹ cách ứng xử, thậm chí chỉ qua nét mặt hay dáng vẻ. Cách nhìn này cũng thiên về thực nghiệm hơn, vận dụng đến sự đánh giá chủ quan và sự suy xét (theo nghĩa của từ phẩm-pin$_p$). Sau khi Đế chế được thành lập chấm dứt thời kỳ mà ta gọi là Trung Hoa cổ đại vào năm –221 và sau khi có một đội ngũ quan lại hùng hậu ra dời, người ta bỗng ưa đánh giá công lao cá nhân và người ta có thói quen sắp xếp năng lực quan lại theo tôn ti trật tự (tiếp đó sắp

xếp tài năng các nhà thư pháp, họa sĩ, thi sĩ thành bậc "thượng", "trung" và "hạ"). Trong bậc thang các năng lực đó thì "cái nhạt" vẫn đứng hàng đầu[*]:

Nói chung trong tính cách con người, người ta ưa chuộng nhất sự cân bằng (khả năng giữ được ở trung tâm-zhong) và sự hài hoà. Vậy mà một tính cách muốn cân bằng và hài hoà thì phải nhạt, phẳng lặng và vô vị. Một tính cách như vậy mới điều hoà được năm năng lực kia và thích ứng một cách uyển chuyển vào mọi cơ hội[14].

Chỉ có "cái phẳng lặng" và "cái nhạt" của con người (bình đạm vô vị$_q$-pingdan wuwei) mới làm cho những khả năng đối nghịch không loại trừ lẫn nhau. (Nhà bình luận có nói rằng chỉ có cái nhạt mới làm cho "ngũ vị" (chua, đắng, dịu, hắc, mặn) đồng tồn tại; trong khi đó "vị đắng thì không thể đồng thời dịu và vị chua thì không thể cùng lúc mặn được). Như vậy chỉ có cái nhạt đảm bảo cho tính đa trị toàn năng của tính cách và làm cho con người có khả năng giao tiếp cùng lúc với mọi khía cạnh của tình huống cũng như nắm bắt dễ dàng sự tiến hoá của nó. (Nhà bình luận còn nói thêm: một con người có tính cách nhạt và phẳng lặng và anh ta không thiên về một xu hướng đặc thù nào, người đó nhất thiết kiểm soát được mọi năng lực của anh ta và sử dụng

---

[*] *Luận về năng lực con người* của Lưu Thược (Liu Shao), thế kỷ thứ III. Tác phẩm đầu tiên cũng là tác phẩm quan trong nhất của Trung Quốc về nghiên cứu tính cách con người.

chúng tốt nhất: người đó thích ứng với mọi đổi thay và không bao giờ gặp cản trở). Trong trường hợp ngược lại, khi phẩm chất này trội hơn phẩm chất kia,và trở thành chủ đạo đó là điều dở. Đó là "tính thiên vịr", tính nghiêng về một bên làm cho cái xấu xẩy ra.

Tôi cho rằng ta không nên lấy làm lạ về tính độc đáo của phái tâm lý học Trung Hoa này đối với cái nhạt, về sự từ khước một phẩm chất nổi hơn phẩm chất khác, về sự lựa chọn tính hoàn hảo thông qua sự bất định. Một năng lực, bất kể thuộc loại gì. không nên tiến đến chỗ nắm độc quyền về nhân cách và vấn đề không phải là so đo về tình huống mà phải khai thác nó bằng cách hoà mình vào đó. Lý tưởng của ta không phải là chuyện lao vào việc gì đó một cách anh hùng, đem mọi thứ phục vụ cho một mục tiêu. Nó phải là chuyện làm cho bản thân ta luôn sẵn sàng ứng phó được với mọi biến động của thế giới và khắc phục những biến động ấy dễ dàng. Những nguồn năng lực nội tại của ta, thay vì bị một sức mạnh bên ngoài dồn nén rồi làm lộ ra dưới mắt ta, phải nghỉ ngơi ở trạng thái cân bằng và hoà lẫn vào cái nhạt.

Bài học về sự vô vị này được ứng dụng ở Trung Quốc trước hết cho đời sống chính trị. Người ta biết rằng bất kỳ nho sinh nào ở Trung Hoa cũng học để làm quan. Lựa chọn duy nhất đối với họ là hoặc ra làm quan hoặc từ bỏ quan trường. Kẻ hiền triết vì trong nhân cách không có gì nở rộ cũng không thiên lệch về phía nào mà luôn luôn cởi mở với mọi khả năng, dễ dàng dấn thân

vào đời sống chính trị và đồng thời dễ dàng rút chân ra khỏi chính trường nhẹ nhàng uyển chuyển tùy thời cuộc[15]. Người ta có thể la ó rằng đó là chủ nghĩa cơ hội, và quả thực đó là chủ nghĩa cơ hội. Tuy nhiên chớ nên quên cái ý nghĩa đạo đức của chủ nghĩa đó. Đạo đức đó như sau: Bất kỳ phẩm hạnh nào dầu quí giá đến mấy, được người ta gắn bó ưu ái đến mấy, bao giờ cũng tạo nên một rào chắn bên trong, ngăn chặn hết mọi đổi mới về nhân cách, làm xơ cứng khả năng chủ quan và làm nghèo bản chất của ta. Ngược lại nhà hiền triết thì nhờ có cái nhạt mà có thể đạt nhiều phẩm hạnh nhưng không dấn sâu vào cái nào, rồi qua những bước ngoặt của đời sống chính trị luôn sẵn sàng thanh thản đối mặt với những bức bách của thời đại. Giống như Ông Trời kia, thường thấy ông thay đổi nhưng không bao giờ đi chệch hướng.

Không có gì đáng ngạc nhiên nếu những điều nói trên dẫn ta đến kết luận như sau:

Chính vì thế mà khi ta quan sát một người và khi ta suy xét tính cách anh ta, ta phải thoạt tiên xét khả năng tỏ ra bình lặng hay nhạt rồi sau đó mới xét đến trí thông minh của anh ta.

Cái mà chúng ta đề cập đến một cách tổng thể ở đây như sự "thông minh" (cong-ming$_s$), trong ngôn ngữ Trung Hoa thì là sự kết hợp của hai khả năng "hiểu" và "thấy". Như vậy trong ngôn ngữ đã thấy ý tưởng rằng, mỗi phẩm chất cá biệt, trên cơ sở coi sự nhạt-phẳng lặng

là nền của tính cách, chỉ có thể phát huy qua một sự cân bằng bên trong. Sự "thông minh", coi như sự "cảm nhận-sáng suốt" là sự hoà hợp giữa thính giác và thị giác, giữa cái bên trong và bên ngoài, giữa cái hài hoà âm-dương (yin-yang). Tác động bù trừ nhau trong bản thân nhân cách con người không chỉ xẩy ra giữa "ngũ năng" cơ bản (tương tự như trong cách sắp xếp Trung Quốc về "ngũ vị", tương ứng với "ngũ hành"), mà còn xẩy ra giữa những thành phần của năng lực, chẳng hạn giữa cương trực và mềm dẻo, giữa dịu dàng và cứng rắn. Vì vậy ta cần thận trọng: việc nhấn mạnh một khía cạnh nào đó bất chấp khía cạnh khác sẽ không có lợi gì mà làm hại cho khía cạnh được đề cao. Bởi lẽ khi trở thành nặng nề và cồng kềnh, khả năng đó tự hạn chế trường ứng dụng của mình. Nếu được xem xét một cách ôn hoà, khả năng ấy phát huy hiệu lực "tinh tế" hơn, thanh tao hơn (tinh-jing$_{t}$) và không gặp trở ngại gì.

Sự ca ngợi cái nhạt về khía cạnh tâm lí này còn được hỗ trợ bằng một kiểu biện giải có tính "tín hiệu học". Bất kỳ phẩm chất bên trong nào đều có tín hiệu riêng để biểu lộ ra ngoài một cách điển hình: qua "cử chỉ", "thái độ", "cung cách", và ngay cả qua "sắc mặt", "giọng nói" hay mắt nhìn. Vì vậy, đối với ai có đủ trong bản thân mình mọi phẩm chất, không thể có một tín hiệu bên ngoài nào có thể biểu lộ mà trội hơn tín hiệu khác, không một đặc điểm nào xuất hiện ra ngoài, nhân cách của người ấy do đó chẳng có gì đáng chú ý dưới con mắt kẻ khác. Về điểm này có một câu nói hùng hồn: "Một

khi cả năm khả năng đều hiện diện thì, nhân cách trở thành nhạt$_{u}$"[16]. Như nhà bình luận đã chỉ rõ, lúc đó "không có vị nào chủ đạo hết". Sự biểu hiện của nhân cách không mạnh nhưng được gạn lọc, làm sạch và trở nên "trong suốt".

Tính cách hoàn hảo có nghĩa là không có tính cách. Cái trọn vẹn lại là sự phẳng lặng. Đồng thời mối quan tâm mới về những "biểu lộ nhạy cảm" đối với một thực tại vô hình (trương-zheng), về biểu hiện cụ thể của "kích thước tinh thần" (thần-shen) cũng như về cách tượng trưng chúng (tượng-xiang$_{v}$) nói lên rằng ở Trung Quốc thời đó (vào khoảng thế kỷ thứ III) người ta bắt đầu rời khỏi cách nhìn đơn nhất về thực tại cho tất cả các mặt vũ trụ quan, luân lý, chính trị. Người ta bắt đầu thích thú với những tín hiệu tự thân, ý thức về cái nhạt mang một định hướng mĩ học.

Sự ưa chuộng cái nhạt trong tính cách không chỉ thuộc riêng về lý thuyết tâm lí. Người ta tìm thấy sự ưa chuộng này trong cách viết của những nhà viết tiểu sử những nhân vật tiếng tăm thời đó, những người có dáng vẻ dửng dưng và thanh thản nhưng có một sự phong phú nội tâm cao[17]. Sự ưa chuộng cái nhạt cũng được thể hiện trong nghề tạc tượng Trung Hoa vốn chịu ảnh hưởng Phật giáo. Nghề này chớm phát triển vào thời đó và ngày nay ta vẫn say mê chiêm ngưỡng những bức tượng đào lên từ những núi đá đền thờ ở Datong (Đại đồng) chẳng hạn. Theo O. Siren[18], "loại hình các khuôn

mặt rất tẻ nhạt, gần như không có nét nào nổi lên cả". Loại hình gandhâr mà các tượng Phật này được tạo ra không có "cái gì là trang trọng, không mang nét phản ánh kinh điển nào cũng không có nét gì lịch thiệp". Nhưng vẫn theo lời O. Siren "cái nét mặt gần như không thể hiện gì này lại gợi lên một sự hài hoà nội tâm". Siren cho rằng nhìn những tác phẩm này cảm tưởng của ta dĩ nhiên chỉ là "thoáng qua rồi chóng phai nhạt" và tuỳ vào ánh sáng mà có hiệu ứng khác nhau. Siren khẳng định: "Những tác phẩm ấy không phải là đồ bỏ đi và đã chứng tỏ rằng những nét biểu hiện tinh thần của những tác phẩm điêu khắc xuất sắc vùng Vân Khang (Yun-Kang) qua bao thế kỷ không những không phai tàn, ngược lại chúng luôn luôn tươi mát, thuần khiết trong một khung cảnh xám xịt và ảm đạm".

Tín hiệu của cái nhạt ở đây được cảm nhận qua những khía cạnh bổ sung cho nhau như cảm tưởng thoáng qua nhưng tồn đọng, trong suốt và trí tuệ nhưng xám xịt và ảm đạm. Những khía cạnh ấy đã bắt đầu tôn cái nhạt thành tác phẩm nghệ thuật.

7

DI ÂM VÀ DƯ VỊ

Dần dần người ta thấy xuất hiện ở Trung Quốc bắt đầu từ thế kỷ thứ III sau CN những ý kiến phê bình chớm lên việc tách chức năng giáo dục và luân lý ra khỏi hiệu ứng nghệ thuật. Người ta cảm thấy rõ có một ý nghĩa mĩ học hình thành đã lâu nhưng nó thoạt tiên không được coi là độc lập, nó chỉ được sử dụng cho những biện minh có tính thực dụng. Một mặt, nhân nói về tình hình chính trị người ta đưa ra việc so sánh cái khó của chính trị với nhiệm vụ tế nhị của kẻ pha trộn đồ gia vị, người ta nhận ra rằng nước, vốn coi là tượng trưng cho cái nhạt, lại là nhân tố "cội nguồn" nền tảng của mọi vị, người ta ý thức được tính chất "khó tả" của sự hài hoà các vị khác nhau. Hoặc giả người ta coi là lí tưởng một trạng thái cân bằng tế nhị theo đó "cái cay thì không chua", "cái nhạt thì không quá nhạt". Mặt khác, nhân nói về luân lí (trong hoàn cảnh ngày xưa liệu có nên phân biệt luân lí với chính trị hay không?), người ta luôn vận dụng đến cái mâu thuẫn đa dạng theo kiểu: "cái rỗng có thể đầy, cái nhạt có thể đậm đà$_w$". Đó là trường hợp chẳng hạn của một người "mang một viên ngọc bích dưới bộ quần áo

thô[19]". Qua đoạn văn sau đây diễn tả ý nghĩ về hai loại hình giáo dục – lễ giáo và âm nhạc[*] - ta sẽ thấy rõ tại sao người ta đề cao cái nhạt dựa vào một kinh nghiệm về thưởng thức[20]:

Bởi thế người ta không coi âm nhạc là hoàn hảo khi triển khai hết mọi âm thanh, cũng như việc cúng giỗ hoàn hảo khi dâng hết mọi vị. Những sợi dây đàn trước đây chơi bản Thanh miêu (Qing miao) được sơn màu đỏ son còn đáy của nhạc cụ để hở. Chỉ có một người hát với chỉ ba người hoạ theo. Vậy mà dư âm thật lớn. Khi vua chúa cúng giỗ tổ tiên, chỗ hạng nhất dành cho rượu màu sẫm, trên bàn dọn món cá sống. Món canh không có gia vị. Ấy vậy mà ai cũng thấy được dư vị.

Theo cách giải thích của nhiều nhà bình luận, những sợi dây đàn màu đỏ son được làm bằng tơ tằm luộc chín, có tác dụng tạo ra những âm thanh "đục" chứ không vang, vì độ căng của dây không cao. Đáy của đàn để hở nhằm làm cho âm "chậm" đi. Cuối cùng chỉ một người hát với chỉ ba người đệm tạo thành dàn ca đơn giản nhất vì không phải là đồng ca. "Ấy vậy mà dư âm thật lớn". Bởi lẽ âm nhạc hay nhất, thứ âm nhạc tác động đến ta nhiều nhất, như trên đã nói, không phải là thứ khai thác tối đa các âm thanh. Cái âm thanh căng nhất không phải là âm thanh mạnh mẽ nhất. Khi làm cho giác quan của ta tê liệt, khi chỉ là hiện tượng kích động cảm

---

[*] *Luận về âm nhạc* cuối thời cổ đại, sách cổ nêu chuẩn mực tạo thành một chương của *Lễ nghi*.

giác, âm hưởng nâng cao tột độ không còn có tác dụng gì nữa và cơ thể ta chẳng mấy chốc mà bão hoà với âm thanh. Ngược lại, những âm hưởng triển khai càng ít thì càng đầy hứa hẹn vì không được biểu lộ hoàn toàn, "xuất ngoại" hoàn toàn bằng dây đàn hay bằng giọng hát. Những âm hưởng ấy được đọng lại, theo cách nói rất hay của người Trung Hoa là "di" , "cái còn lại" của âm thanh (di âm-yi yin$_x$). Những âm không vang này càng được kéo dài và thấm đậm hơn lòng người vì chúng không được thực tại hoá dứt khoát, còn chỗ để triển khai, giữ lại cho mình cái gì đó vừa bí mật vừa ảo, cứ hàm súc như thế mãi. Như nhà bình luận đã lưu ý, một thứ âm nhạc như vậy luôn ở mãi trong đầu óc và "không bao giờ quên".

Đối với kinh nghiệm về vị cũng tương tự như thế. Khi việc cúng tế diễn ra trọng thể như trong trường hợp vua chúa cúng tổ tiên, nghi lễ được rút gọn đến mức tối đa: cá để sống, canh không gia vị. Không những một sự giản đơn như vậy tự bản thân nó là dấu hiệu cho sự trang trọng, mà cái vị ít rõ rệt nhất đến từ món ăn ít gia vị nhất làm sự thưởng thức đa dạng phong phú nhất. Cũng giống như trong trường hợp "di âm", cái "di" hay cái "sót lại" của vị (dư vị-yi wei$_y$) gợi ra một giá trị tiềm tàng không bao giờ cạn và càng gây nên một sự thèm muốn vì nó không bị tiêu hao.

Với âm cũng như với vị, càng kín đáo thì càng lan tỏa, càng dè dặt thì càng mở rộng về sau. Những gì mà âm hay vị mất đi khi phải biểu lộ ra trạng thái vật lý sẽ

được thu lại qua sự hiện diện trong trí não. Đoạn văn trên còn có phần tiếp theo cho biết rằng trong lễ và nhạc, người ta tìm cách "làm thoả mãn đến cùng cực thính giác hay vị giác, tức là cái tai hay cái miệng thì ít, mà người ta tìm cách dẫn con người đến "đạo" thì nhiều. Sự đối lập giữa hai hình thức âm nhạc, một thứ làm tê liệt cảm giác còn thứ kia thức tỉnh lương tri, đã có từ lâu đời ở Trung Quốc cũng như ở Phương Tây chúng ta. Chúng ta đã từng có ngày xưa cuộc tranh chấp giữa Orphée với những nữ thần mình người đuôi cá cũng như sự hiềm khích với thuyết của Platon. Trong đoạn trích dẫn trên, ta thấy rõ bằng cách nào sự suy tư luân lí trên đà phát triển đã hỗ trợ cho việc đề cao cái nhạt. Sự suy tư ấy còn chứa đựng một cách phân tích những khả năng cảm thụ của con người (và kinh nghiệm về cảm xúc). Cách phân tích đó sẵn sàng cho ta những kết quả trong lĩnh vực suy tư về mĩ học. Mô-típ của "cái di" hay cái "sót lại" về âm cũng như về vị sẽ dàn trải ra cả phía bên kia lĩnh vực âm nhạc để đi vào thi ca.

8

ÂM NHẠC THẦM LẶNG

Ta cần cảnh giác với những sự việc nom bề ngoài rất giống nhau và ta dễ dàng tưởng chúng cùng bản chất. Với chủ đề luân lí và âm nhạc, phía sau những điều đã nghe quen tai ta thấy trong văn hoá Trung Hoa một trực giác khá độc đáo và phong phú. Trong các xã hội cổ đại, ở Trung Hoa cũng như Hy Lạp, người ta từng tranh cãi nhiều về ý nghĩa luân lí của âm nhạc. Cũng một sự khước từ lối chơi âm thanh tối đa nhưng mỗi nơi có một ý nghĩa riêng. Ở Hy Lạp, Platon (*Nước Cộng Hoà* III) đưa ra sự đối lập giữa một bên là âm nhạc suy đồi (gây mềm lòng, yếu đuối, sướt mướt) và bên kia là thứ nhạc dùng được – trầm hùng, trang trọng. Ở Trung Hoa cũng có sự đối lập tương tự: vì lợi ích của thuần phong mĩ tục, người ta lên án nhạc nước Trịnh (Zheng) và nước Vệ (Wei) y như Platon lên án nhạc xứ Ionie và Lydie. Cái khác là ở chỗ ý nghĩa "di âm" trong truyền thống Trung Hoa nhằm tôn tạo bản thân âm nhạc, chứ không chỉ vì ảnh hưởng tốt của âm nhạc đối với xã hội. "Di âm" làm âm nhạc đẹp hơn, mạnh hơn.

Một khác biệt nữa về sự hạn chế tối đa âm thanh là ở Phương Tây người ta căn cứ vào tư duy siêu hình trong nghiên cứu âm nhạc. Plotin trong trường phái Timée hoặc các cha cố nhà thờ cho rằng, cần phải tìm ý nghĩa âm nhạc ngoài hiện tượng âm thanh bởi vì hiện tượng này chỉ là biểu trưng mà thôi. Dường như có một giai điệu không nghe được có bản tính siêu nhiên, nằm bên trên thứ nhạc mà ta nghe được theo hiện tượng vật lí. "Thứ âm nhạc trong vật chất cảm nhận được" do một "thứ âm nhạc khác có trước đó tạo ra, làm nguồn cho nó"(*Ennéades*, V, 8,1). Cũng thế, thứ âm nhạc mà lỗ tai nghe được chứa một thông báo mã hoá dành cho cái bí ẩn của Kẻ vô hình. Cách nhìn Trung Hoa như ta đã biết, không tính đến sự đối lập giữa "cái cảm nhận được" và "cái hiểu được". Người ta coi chúng như hai thực tế khác nhau, cái nọ thay cho cái kia và đôi khi là bản sao của cái kia. Âm nhạc không thể thuộc vào thế giới khác, dầu thế giới đó là đất đai hay thiên thần.

Quả vậy, vì dưới con mắt Trung Hoa sự khác biệt duy nhất ở đây, trong lĩnh vực vật chất, thuộc về sự tinh tế trong phương thức biểu hiện và vận hành, giữa cái đủ "thô" để giác quan nắm bắt được và cái quá "tinh" mà giác quan tầm thường đành nhường cho một "cơ quan" khác khoáng đạt hơn cảm thụ, đó là tinh thần (jingshen) của chúng ta. Ở giai đoạn thô nhất, thực tại diễn ra một cách rời rạc, hữu hạn, mờ đục. Còn ở giai đoạn tinh nhất nó làm cho mọi thứ "liên thông" với nhau (thông-$tong_z$),

nó không còn bị ngắt đoạn hay ùn tắc mà trở nên "trong sáng". Chính giai đoạn sau này lại làm nền cho giai đoạn trước: nó tạo nên "cái thân" chung, thân này bắt rễ trong Vô hình, rồi từ đó mà toả "nhánh" tạo nên những đầu mút cảm nhận được.

Như vậy, sở dĩ ta chuộng cái "di âm" và tác động của nó hơn cái biểu hiện âm thanh rõ rệt và tiêu hao ngay lập tức, đó là vì di âm và tác động của nó dẫn ta từ một phương thức còn *cảm nhận được* đến một phương thức nắm bắt thực tại tinh tế hơn, cơ bản hơn. Di âm và tác động của nó dẫn tinh thần ta từ chỗ rời rạc phân tán đến cấp độ luôn luôn phức tạp, đến chỗ rực rỡ nhất của "cành lá", đến trực giác của cội nguồn sự giản đơn và kín đáo, điểm xuất phát của mọi vật cũng như điểm tựa thường xuyên của mọi vật. Bản chất vật lý của âm thanh không bị loại bỏ để thay bằng những yếu tố siêu nghiệm hoặc siêu nhiên. Nó chỉ biến hoá cho sâu sắc hơn, vượt lên chính nó trong thầm lặng.

Lại một lần nữa trực giác thuộc về Lão giáo thời cổ. Ta hãy trở lại với cách so sánh đặt đối lập *phần dưới* của thân cây với đầu mút các *cành (bản-mạt: ben-mo$_{a'}$)* . Ta đưa việc so sánh đó vào âm nhạc(*). Nếu "chuông và trống" tạo nên dàn nhạc và những thao tác nhảy múa theo nhạc chỉ được coi là phần "cành lá" của hiện tượng âm nhạc xét trong tổng thể của nó, đó là vì giai đoạn

(*) Trang Tử (Zhuangzi), thế kỷ thứ IV trước CN.

cùng cực này của sự biểu diễn âm nhạc qua âm thanh và hình ảnh chỉ là kết quả của một quá trình mã hoá để cảm nhận được của một năng lực hài hoà mà hiệu ứng phải được tìm ở cấp độ cao hơn, ngược về cội nguồn âm thanh(21). Trong khi tiềm năng giai điệu tràn đầy vô tận thì ở giai đoạn thực tại cụ thể, mọi thứ âm nhạc được trình diễn chỉ là một sự "xuất ngoại" riêng biệt và cố định. Điều dó cũng tương tự như việc dùng "thưởng phạt" đối với quá trình giáo dục (người ta chỉ thấy thưởng phạt mà thôi). Hoặc "than khóc kể lể" và vận "đồ tang" so với sự mênh mông của nỗi đau buồn. Ai mà chỉ thấy những biểu hiện ngoạn mục và ước lệ của sự việc thì không nắm được ý nghĩa sâu xa của hiện tượng. Ngũ âm của thang nhạc không có gì hơn là dẫn con người dứt khoát đến chỗ bị điếc, cũng như ngũ sắc làm cho người ta mù đi vậy. Còn ngũ vị thì làm cho vòm miệng ta tê cứng(22). Điều này được Lão giáo nói lui nói tới mãi: Cũng giống như việc tinh thần hoá cách nhìn, nhà hiền triết biết lắng tai nghe sự thầm lặng và vì vậy ông cảm thụ được sự hài hoà(23).

Tư tưởng Trung Hoa cổ còn tiến xa hơn trong việc đối lập "âm" coi như sản phẩm của hiện tượng vật lý với "âm điệu" coi như năng lực hài hoà của âm (thanh và âm –sheng và yin$_{b'}$) và tư tưởng ấy coi cặp âm - âm điệu cũng như các cặp trong những phạm trù đối nghịch trên-dưới, cao-thấp, to-nhỏ(24). Dưới ánh sáng của sự tương phản ấy mà ta hiểu cách nói sau đây đã thành châm

ngôn:" Âm càng thu nhỏ thì giai điệu hài hoà càng lớn"[25]. Châm ngôn này có khi biến thành nghịch lý và như vậy, khi ta cắt hẳn mọi âm thanh, tức là làm mất hết hoà âm, cái ý nghĩa Trung Hoa về âm nhạc được làm cho phong phú hơn[*]. Một trong những nhà tư tưởng sâu sắc nhất của Trung Hoa cổ bình luận về châm ngôn trên như sau:

Khi ta lắng tai nghe mà không nghe được gì, thì đó là "âm thu nhỏ". Còn "giai điệu hài hoà lớn" gợi lên một thứ âm thanh mà ta không nghe được. Vậy là khi nào có âm sinh ra thì có sự tách biệt, khi nào có sự tách biệt thì có thanh này mà không có thanh kia và ta không điều khiển tổng thể được nữa. Vì lẽ đó khi đã có âm thanh sản sinh thì không có "giai điệu hài hoà lớn nữa"[26].

Về mặt thị giác cũng vậy, "cái thể hiện lớn" thì không có "hình dạng" đặc biệt (coi như một sự thực tại hoá riêng biệt) mà chứa trong bản thân nó mọi sự cụ thể hoá có thể được. Trường hợp các nốt nhạc, các màu sắc và các vị là như nhau. Nếu một vị nào đó được tôn lên thì nó phải át một vị khác; một nốt nhạc khi được thể hiện thì loại trừ những nốt khác. Ở đây ta tìm thấy câu ngạn ngữ quen thuộc: *Omnis determinatio est negatio* (mọi xác định đều là phủ định). Ngược lại, cái "vô dạng" hay "vô thanh" đều có thể "giao tiếp với bất kỳ cái gì" và có thể "đến đâu cũng được"[27]. Sự hài hoà chân thực

---

[*] Lão Tử (Laozi), bình luận của Vương Bột (Wang Bi), thế kỷ III sau CN.

chỉ có thể tồn tại trong giai đoạn trước tất cả những dị biệt. Đoạn văn sau đây trích trong các bài viết cổ điển của Lão giáo giải thích điều đó bằng cách dẫn ta tụt xuống từng bậc thang một của trí tuệ(*):

Có những cổ nhân hiểu biết tuyệt hảo. Họ cho rằng không có chúng sinh đặc thù: kiến thức đó thật hoàn hảo, đầy đủ dứt khoát, khó có gì để thêm nữa. Ở một mức thấp hơn, người ta cho rằng có chúng sinh đặc thù nhưng không có những cá nhân riêng biệt. Ở mức độ thấp hơn nữa, người ta cho rằng có những cá nhân riêng biệt nhưng không có sự đối lập giữa cái dương và cái âm. Do sự đối lập giữa cái dương và cái âm xuất hiện mà Đạo bị thất lạc; mà khi Đạo đã thất lạc thì các thiên lệch xuất hiện[28].

Từ đó suy ra ý nghĩa mối dây lô-gích nối liền hai mặt đối lập nhưng bổ sung cho nhau –cái "lên ngôi" và cái "thất lạc"- là như sau: một khi sự thống nhất ban đầu bị phá vỡ, cái gì làm nên cũng là cái dẫn tới tan rã. Người ta dẫn thí dụ về nhạc công trứ danh Triệu Ôn (Zhaowen) để minh hoạ cho điều nói trên:

Có sự lên ngôi mà cũng có sự thất lạc
Như Triệu Ôn chơi đàn vậy
Không có lên ngôi mà cũng không có thất lạc
Như Triệu Ôn không chơi đàn

(*) Trang Tử (Zhuangzi), thế kỷ thứ IV trước CN. Lời bình của Quách Hạng (Guo Xiang), thế kỷ III sau CN.

Nhà bình luận giải thích: Một khi bắt tay chơi đàn thì nhạc công dầu tài ba đến mấy và chơi trong dàn nhạc đông đến mấy, đều bỏ sót vài âm và thêm vài âm khác. Trong lúc đó, "nếu âm không được thể hiện thì nó vẫn đầy đủ nguyên vẹn". Triệu Ôn vì khước từ chơi đàn, tức là khước từ rơi vào trò chơi với chúng sinh đặc thù, những cá thể tách biệt, suy cho cùng là trò chơi "theo hay chống lại", ông đứng vững mãi ở tầm cao nhất của âm nhạc. Cũng như tầm cao nhất của trí tuệ.

Khổng Tử cũng có ý tưởng tương tự với lời khen trên dành cho *sự kiềm chế* trong âm nhạc.

Trong phần cuối một cuộc luận đàm với các môn đệ, Khổng Tử cho rằng không nên để cho tổng thể hài hoà bị chia rẽ, tự đối lập với mình. Liên tưởng đến trường hợp âm nhạc với những âm thanh rời rạc, thể hiện kín đáo, gần như im lặng. Một đoạn của *Luận ngữ*[29] kể rằng Khổng Tử một hôm yêu cầu các môn đệ ngồi quanh ông nói thật họ sẽ thích làm gì nếu họ thành đạt và có dịp thi thố tài năng. Để họ được tự nhiên, ông đề nghị họ hãy quên đi trong chốc lát ông là thầy của họ, điều này thật vô cùng quan trọng đối với một bậc sư phụ ở Trung Hoa. Vị môn đệ đầu tiên trả lời chắc nịch rằng nếu được cai quản một nước nhỏ, dầu trong trạng thái tồi tàn đến mấy, sau ba năm anh ta sẽ khôi phục lại tình hình. Một vị môn đệ khác khiêm tốn hơn nói rằng sau ba năm anh ta cố gắng hết sức đưa cuộc sống phồn vinh cho dân chúng, còn nhờ những vị tài ba hơn chăm lo cho dân

chúng cuộc sống tinh thần. Môn đệ thứ ba còn thận trọng hơn chỉ bằng lòng với chân giúp việc tế lễ trong đền thờ tổ tiên nhân dịp đón khách quí đến phúng lễ. Môn đệ cuối cùng tên là Diền (Dian) khi được hỏi gãy nốt nhạc cuối trên cây đàn thập lục mà trước đó anh ta chơi thầm lặng không nghỉ. Anh ta để cho dây đàn rung yếu dần rồi tắt (Theo một nguồn giải thích khác thì tay anh ta lướt nhẹ trên dây đàn gảy thêm vài nốt hiếm hoi nhỏ nhẹ, rồi đặt cây đàn xuống đất cho âm tắt từ từ). Câu trả lời của môn đệ này sau khi ăn nói cởi mở là như sau:

Vào cuối xuân, sắm sanh áo xống xong, cùng năm sáu bạn hữu, sáu bảy trai trẻ theo hầu, ta tắm trên sông Dịch, hóng gió trên bãi Vũ điệu cầu mưa, rồi vừa về vừa ca hát

Vị Sư phụ liền kết luận qua một tiếng thở dài sâu thẳm: "Điền, ta sẽ đi với ngươi!".

Như lời bình luận ở cuối câu chuyện trên chỉ rõ, cả ba câu trả lời đầu đều nói lên những mối quan tâm về chính trị dầu cho chúng dần dần ít phô trương hơn, gián tiếp và úp mở hơn. Dầu nói khéo đến đâu ta đều thấy các môn đệ này có tham vọng về vai vế trong xã hội - còn vị Sư phụ không tỏ ra đồng tình hay không. Câu trả lời của Điền thì không những không nối tiếp với những câu trên mà ngược lại còn quay ngoắt đi, thuộc về một bình diện khác hẳn. Sự thay đổi đó thực ra đã nẩy sinh ngay trong phần đầu của cách trả lời, một cách hết sức kín đáo, khi Điền gảy một tiếng nhạc rồi cho tắt dần.

Trong khi anh ta cho âm thanh rơi vào im lặng, kẻ môn đệ này thay đổi hết viễn cảnh, cho nghe một cái gì khác, tạo ra một khoảng nghỉ, một tiếng thở dài. Cái âm thanh tắt dần kia đúng là có hiệu lực hơn bất kỳ lời nói nào, bất kỳ chứng minh lý thuyết nào. Nó tách ra khỏi những tham vọng được nói lên trước đó. Khác với lời nói có thể gây tổn thương, âm thanh này gián tiếp làm người ta hiểu rằng những ước nguyện tha thiết trên kia chỉ là chuyện phù du. Ta cần tách khỏi vai trò cá nhân đang kìm hãm ta để đi vào một mặt khác của cuộc sống, không còn theo đuổi tham vọng cá nhân nữa mà tìm thấy được sự hài hoà của thế gian. Lúc ấy ta sống hoà hợp không những với con người mà với cả thiên nhiên, với phong thủy như sống trong những "kỳ nghỉ" vậy. Đức Khổng Tử có lẽ cũng mơ ước như thế.

Âm nhạc được đặt ra trước hai kỳ vọng: chớ nên chơi ngay hoặc để cho những âm thanh cuối cùng tắt đi vào câm lặng. Những kỳ vọng ấy khi hạ thấp tính cụ thể (giả tạo, phù du) thực tại của âm nhạc, nâng nó lên một cuộc sống lí tưởng, một cuộc sống trọn vẹn. Bản nhạc được chơi giữa thời điểm dè dặt kín đáo ban đầu và thời điểm tự tiêu tan về cuối làm ta thấy rõ hơn tính hài hoà ẩn tàng và hoàn hảo của cội nguồn cũng như điểm đến của âm nhạc. Việc ta cảm nhận được tính *nội tại* của âm nhạc trội lên khỏi những biểu hiện có tính vật chất, tức là thuộc phía bên ngoài. Tôi đưa ra thêm một chứng cớ qua bài thơ đời Tống (Song). Bài này nói đến hai thái độ

của Điền (Điền) và của Triệu Ôn (Zhaowen). Hai thái độ này được đặt gộp vào nhau dầu chúng thuộc về các phe phái khác nhau: một thuộc về Lão giáo, một thuộc Khổng giáo. Nhưng chúng có chung ý thức về một sự hài hoà không diễn tả được bằng lời[*].

Hoa trong chậu nhô ra màu đỏ
Khói hương từng cuộn trắng
Không hỏi không đáp
Cây như ý nằm dưới đất
Điền cho âm thanh đàn thập lục tắt dần
Triệu Ôn chưa vội chơi đàn cầm
Thế mà có một giai điệu
Ta có thể hát theo, nhảy theo![30]

Một vài tín hiệu dựng ngay quang cảnh bài thơ (khói hương, cách hỏi-đáp gợi mở kiểu Socrate nâng lên tầm cao nhất đến mức xoá bỏ lời nói, cho đến cây như ý –"tuỳ theo sở thích"-, cái gậy dùng để gãi lưng nằm vạ vật trên nền nhà): người ta thấy rằng bài thơ bản thân nó gợi lên một sự suy ngẫm Phật học, theo phong cách thiền (chan-zen trong tiếng Nhật). Một nhà phê bình thuộc thời gian xa về sau trích dẫn bài thơ trên đánh giá cao bài thơ và cho rằng nó"thích ứng hoàn toàn với tình huống" lừng danh trong Kinh Phật lúc "Thích ca mâu ni

---

[*] Tô Đông Pha (Su Dongpo), thế kỷ XI, lời bình của Wang Shizhen (Vương Thi Chân?), thế kỷ XVII.

chỉ việc đưa tay hái hoa còn viên đệ tử trả lời bằng cười nụ"[31]. Trong bài thơ tám câu này, mọi thứ tập trung để vượt qua giới hạn và những sự chia rẽ (ngay đến cả bất đồng ý kiến hay truyền thống: Nho giáo/Lão giáo/Phật giáo), để loại trừ hết mọi cá biệt hoá triệt để: các bông hoa chỉ tạo nên một vết màu đỏ trên mặt chậu cảnh, khói hương tan thành những cuộn tròn....Người ta tránh mọi sự phân nhỏ của cái tổng thể, và một thứ âm nhạc của "im lặng"-tiềm tàng , vô tận nhưng vì thế mà hiện diện khắp nơi (người ta nhảy múa theo nhạc đó!-cũng từ đó mà xuất hiện .

Một mô-típ khác của truyền thống Trung Hoa không kém nổi tiếng hơn là sự không thừa nhận những bước đột phá thực tại làm nẩy sinh những âm thanh cá biệt. Mô-típ này làm ta tin chắc vào khả năng khêu gợi của thứ âm nhạc không được thể hiện mà tiềm ẩn. Lại có một thi sĩ ở Trung Hoa, không giống ai, được coi là nhà thơ của "thiên nhiên"[*]. Tên của ông ta tự thân nó tượng trưng cho cuộc sống không chút phiền hà phô trương. Thơ ông ta đưa sự giản dị đến chỗ khoái cảm. Trong cuốn "Lịch sử các triều đại", người ta viết về ông như sau:

Đào Nguyên Minh không biết nhạc, nhưng ông ta có ở nhà một chiếc đàn rất đơn sơ, không dây và mỗi lần sau

---

[*] Đào Nguyên Minh (Tao Yuanming), thế kỷ IV-V, nhà thơ của thiên nhiên.

khi uống rượu thấy cảm khoái, ông sờ vào đàn để thể hiện những gì lòng mình mong muốn[32].

Cây đàn nom thô thiển, không trang trí và trước hết là không có dây: nhà thơ không việc gì mà gãy từng âm riêng biệt"trên dây đàn", cái hộp đàn đã chứa trong mình nó –cùng một lúc-tất cả các âm có được (rõ ràng đó là hình ảnh của Đạo tinh nguyên). Việc sử dụng các dây đàn, sự cần mẫn trong chơi đàn trở thành vô ích, thậm chí gây trở ngại. Sự triển khai cần thiết của toàn giai điệu theo mỗi một chiều tuyến tính sẽ làm đứt đoạn sự cố kết nền tảng cho sự hài hoà cơ bản. Như ta đã biết, mỗi lần một âm thanh được thực tại hoá, nó tự cô lập và tách ra khỏi những âm thanh khác. Do đó không cần phân biệt các khía cạnh khác nhau hoặc gò xúc cảm của mình vào một đoạn liên tiếp có chọn lọc theo thời gian. Nhưng ở đây không phải là ảo ảnh hay hư cấu hoàn toàn. Đây vẫn có cử chỉ đưa tay lướt trên hộp đàn, một cử chỉ thoáng qua nhưng thực thụ do một vận động tổng thể tạo ra chứ không phải do từng ngón tay riêng rẽ thực hiện. Một cử chỉ như vậy đã phô trương đủ tính nhạc và ám chỉ đến năng lực hài hoà của mọi âm thanh.

9

CÁI NHẠT CỦA ÂM THANH

Một âm thanh "nhạt" sẽ là một âm thanh được làm bé lại, lặng dần nhưng còn lâu mới tắt hẳn. Người ta nghe nó mãi nhưng gần như không nghe thấy gì: cứ dần dần khó nắm bắt được, nó làm ta càng cảm nhận cái phía câm lặng bên kia, phía mà nó sẽ tiêu tan.. Chính ở chỗ âm thanh tắt tức là nó trở về với Cội nguồn vĩ đại tổng thể, nó sẽ làm ta nghe được gì. Khi tiêu tan, âm thanh làm ta dần dần từ chỗ nghe được đến chỗ không nghe được, làm ta cảm nhận được bước quá độ liên tục từ lĩnh vực này đến lĩnh vực kia. Âm thanh đó khi được giải thoát dần dần khỏi vỏ vật chất của nó dẫn ta đến ngưỡng cửa của yên lặng, được cảm nhận như một sự tuyệt hảo tại cội nguồn của sự hài hoà.

Như ta đã thấy, một sự hài hoà trọn vẹn chỉ có thể tồn tại ở giai đoạn trước mọi sự thực tại hoá, hoặc nếu xẩy ra sau thực tại hoá thì đó là lúc nó đã trở về với cội nguồn thuần nhất. Trước và sau khi những tình thái tự khẳng định, biết bao nhiêu nét khu biệt hiện ra tương phản nhau. Nhưng dòng chảy cuộc sống cứ đơn nhất, sức

căng được giữ tiềm tàng và tiêu vong dần chứ không làm cho kịch phát. Đó là chiều sâu thanh tao của "Đạo", đối lập với những sự chia cắt giả tạo, những hiện tượng phụ hung hăng gây gổ. Chiều sâu này cũng mang những đặc điểm "nhạt" và "câm lặng"(*).

Tiến trình lớn của tự nhiên thường đơn giản dễ dàng. Vì vậy bản nhạc đẹp nhất không có gì phức tạp. Phẩm hạnh của Đạo là nhạt và phẳng lặng vì vậy nó không có âm thanh cũng không có vị. Vì nhạc không phức tạp nên cái âm (yin) và cái dương (yang) giao lưu tự phát với nhau. Chừng nào mà vị khiếm diện thì tất cả chúng sinh đều tức thời sung sướng[33].

Những dòng trên được trích từ một luận văn bàn về tính chất chính trị-luân lí của nhạc xưa nay vẫn được coi là tốt hơn cả. Ở đây, phẩm chất lí tưởng "vô thanh vô vị" không được nói rõ và phẩm chất ấy thuộc trực tiếp về Đạo hơn là về nhạc.

Nhưng người ta có thể tự hỏi thêm (trước sự dè dặt không nêu đặc điểm cái nhạt) : nói về "cái nhạt" như thế nào và liệu ta có gì để bàn về nó? Chẳng phải theo lô-gích của vấn đề thì ta phải từ khước phát triển đề tài này (để tránh không nhấn mạnh quá đáng vấn đề), từ khước mọi lập luận (để tránh rơi vào những đối lập giả tạo đó sao? Tất cả những điều ấy nhằm mục đích tránh bóp

---

(*) *Sách dạy âm nhạc* của Nguyên Tích (Ruan Ji) thế kỷ thứ III

méo cái gì vốn không thể hiện được qua lời nói như một đối tượng cô lập được và tiêu biểu (ta nhớ lại rằng từ "nhạt"-đạm, dan- cũng có nghĩa là dửng dưng, lãnh đạm). Còn lời nói thì chỉ việc cá biệt hoá mà thôi, tách việc này ra khỏi việc kia. Ngược lại, ở đây vấn đề là mô tả cái trung hoà, cái dửng dưng, cái quá độ. Ở đây là chuyện không diễn đạt được bằng lời chưa đến mức *tuyệt đối* (thuộc loại siêu hình hay thần học: cái siêu nghiệm về nguyên tắc đối với lời nói và không thông ước với lời nói), nhưng có tính *tương đối*, tức là nằm ở chiều sâu của lời nói, một lời nói bị tiêu tan ngay khi nó được hình thành. Như vậy ta nói càng ít (cố giữ đừng nói nhiều) thì ta càng diễn đạt cái nhạt tốt hơn. Lời nói mà lu mờ thì có khả năng gợi cảm.

Vì vậy người Trung Hoa đã từng lấy việc chỉ tay làm trọng, ngoài việc nói năng ám chỉ. Họ chỉ diễn đạt tín hiệu cho cái ý nghĩa mong muốn và cái ý nghĩa đó đúng là đang tắt đi. Vì vậy mà cái nhạt trong âm nhạc được các nhà thơ thích đề cập thường thường ở cuối mỗi bài thơ: lời thơ cũng tan dần như âm điệu mà nó gợi lên vậy. Cũng vì lẽ đó mà các nhà thơ đời Đường (Tang) tôn vinh cái dư âm, cái âm được chiếc đàn tạo ra rồi tan biến vào vũ trụ, cái âm nhạt của giai điệu cuối cùng làm ta thoát ra khỏi bản nhạc đang chơi để đi vào chốn suy tư tâm niệm.

Cái âm được phát tán sẽ hoà nhập vào thiên nhiên

và triển khai không gian. Đây là những câu thơ tả Tiên nữ ca hát trong xiêm áo nhẹ như lông hồng[*]:

Gió nhẹ mang tiếng hát vào khoảng không
Nhạc điệu cuộn lấy mây bay qua rồi bay đi [34]

Cái mô-típ về "nhạc cuộn mây" nhắc ta nhớ lại một câu chuyện trứ danh trong kinh điển Lão học. "Ngày xưa có một thiếu nữ có việc đến nước Tề (Qi). Dọc đường tiêu hết tiền bạc đành hát để kiếm sống trong một quán trọ. Khi nàng rời quán trọ, "dư âm" còn lảng vảng quyện lấy xà nhà suốt ba ngày liền khiến cho láng giềng quanh đó tưởng nàng vẫn chưa đi khỏi quán"[35]. Một bài thơ khác đề cập chủ đề trên nhưng xoá hết mọi xúc cảm thoáng qua. Bài thơ triển khai tầm cỡ chủ đề và nhấn mạnh tình cảm vô hạn:

Dư âm vượt qua sông nước rồi đi mãi
Đến tận chân trời, biết tìm nơi nao?[36]

Bài thơ kết thúc với câu hỏi như vậy. Bên kia bờ đến tận chân trời: dư âm được đặt kèm theo sự mở rộng tối đa cảnh quan. Câu hỏi cuối thì mở ra trước một thế giới không bờ bến, không thể thăm dò, vô hình, vô biên. Bài thơ bát cú trứ danh sau đây cũng nêu lên điều tương tự:

---

[*] Lý Bạch (Li Bo), vua của các thi nhân, thế kỷ thứ VIII.

Thiền tăng nước Thục ôm cây đàn
Phía Tây dưới ngọn núi A-mai (Emei).
Tôi nghe như tăng đang chơi một giai điệu
Nghe như toàn bộ thông trong thung lũng ca hát
Trái tim hành khách được rửa trong nước chảy
Dư âm đi xuyên qua chiếc chuông phủ đầy băng giá
Vô tình-chiều xuống trên những rặng núi xanh lơ.
Biết mấy đám mây mùa thu chồng chất lúc chạng vạng?[37]

Maurice Blanchot trong một bài viết đã trích dẫn Heidegger để so sánh những bài thơ được hình thành từ môi trường ồn ào của "ngôn ngữ không có tính thơ" với một cái chuông lơ lửng trên không mà "chỉ một bông tuyết nhẹ cũng đủ sức làm rung chuyển". Ở đây ta lại thấy hình ảnh tương tự trong bài thơ. Theo một lời chú giải trong sách Trung Hoa thời trước, "Khi tuyết nhẹ rơi, chuông khẽ kêu". Tuy vậy ở đây cái mô-típ có chiều dày thi ca đáng kể. Bởi lẽ cái chuông nêu trên có thể tồn tại thực tế (suy từ mùa thu, mùa tuyết rơi trong câu thơ cuối; cũng như địa điểm gần tu viện thông qua sự hiện diện của vị tăng). Nhưng cái chuông cũng có thể chỉ là ẩn dụ. Bởi lẽ theo tôi nghĩ, người ta có thể hiểu rằng cái "dư âm" của giai điệu trên đàn "xâm nhập" vào "trái tim kẻ bộ hành" đã được rửa sạch mọi dơ bẩn của cuộc đời (câu này đối lại với câu trên: âm nhạc làm dấy lên trong lòng khách bộ hành tâm trạng kín đáo, y như cái chuông rung lên khi có hoa tuyết chạm vào). Mê mẩn trong dư âm

này, nhà thơ "không nhận thấy được chiều đang xuống" Cuối cùng cái dư âm làm nẩy sinh cái hậu cảnh quan: cùng lúc với giai điệu tiếp diễn, cảnh vật lu mờ rồi tối lại. Những đám mây chồng chất trên bầu trời sẫm lại tạo ra cái mênh mông.

Về phương diện thuần tuý âm nhạc, chính sự giảm bớt âm lượng, mở rộng các nhịp góp phần tạo nên "cái nhạt". Sau khi nhắc lại tính chất mĩ học của dư âm mà đời xưa rất coi trọng (dây đàn chùng, đáy hộp đàn để hở, không có nhạc đệm), nhà thơ ca ngợi

Cái giai điệu nhạt, cái nhịp dãn rộng, các âm ít ỏi(38)

Hoặc:

Nhịp thì chậm, lối chơi buông thả:
Trong đêm khuya, một chục âm thanh.
Chúng xuyên vào tai nghe nhạt và vô vị
Cái tâm yên tĩnh, bên dưới là niềm xúc cảm(39)

Có tiếp tục chơi hay không, điều đó không quan trọng. Hai câu thơ dưới đây nói lên điều đó. Người ta không phải chơi đàn cho người khác nghe mà chỉ để mình nghe. Đáp lại cái nhạt của âm thanh đã có bao niềm xúc cảm rồi. Nếu cái tâm bây giờ hưởng thụ sự bình yên, đó là vì cái nhạt của những âm cuối làm nó thoát khỏi một lương tri quá hạn hẹp và xoá bỏ được những đối chọi:

Tinh thần thanh thản – những âm thanh nhạt:
Không còn quá khứ và cả hiện tại nữa[40]

Cái nhạt của âm thanh – sự dửng dưng của lương tri. Cái lương tri không những thoát khỏi sự náo loạn của thế gian, sự gắn bó với bên ngoài, mà còn thoát ra khỏi cái kìm kẹp của bản thân âm nhạc, vì âm nhạc kéo theo xúc cảm và sự căng thẳng. Cái nhạt tạo ra khoảng cách, hạn chế khả năng cảm xúc, thanh lọc ấn tượng:

Trăng lên – chim về tổ – thế là hết:
Trong sự lặng yên an tọa – rừng trống.
Vào lúc này thế giới lương tri bình thản,
Ta có thể chơi chiếc đàn không trau chuốt
Trong sáng và lạnh lẽo đến từ bản chất của gỗ,
Bình thản và dửng dưng hoà nhập vào tim người (...)
Âm thanh kéo dài ra – mọi vận động ngừng lại;
Giai điệu kết thúc: đêm thu sâu thẳm[41]

Cái ngừng lại là muôn vàn vận động của thế gian, ngay cả bản nhạc đang chơi. Cái tiếp tục tồn tại (và triển khai) là âm thanh được gạn lọc và sự trầm mặc. Trong không gian giữa hai giai đoạn âm nhạc thầm lặng, cái nhạt của âm thanh dùng làm ngưỡng cho sự đi sâu vào lòng, giúp phát hiện ý nghĩa đêm khuya.

10

CÁI NHẠT THAY ĐỔI TÍN HIỆU TRONG VĂN HỌC

Nếu các nhà thơ Trung Hoa đã từng đánh giá một cách tế nhị cái nhạt trong âm nhạc thì việc công nhận có một cái nhạt thuần tuý văn học đến muộn hơn nhiều. Dần dà nó thoát được cách nhìn tiêu cực để trở thành một tiêu chí của giá trị thi ca. Kể ra cũng nên bỏ chút thì giờ điểm lại lịch sử của cái nhìn tiêu cực nói trên trong trào lưu phê bình ở Trung Quốc, vả lại lịch sử đó chứa đựng những lý lẽ, trong quá trình phát triển của thơ ca Trung Hoa, dẫn ta đến cách hiểu khác đi: việc cái nhạt có khả năng mang ý nghĩa tích cực tự nó sẽ soi sáng quá trình trưởng thành của nhận thức mĩ học ở Trung Quốc.

Vào thế kỷ thứ nhất sau CN, khi một nhà văn đời Hán tìm cách biện minh rằng văn ông ta không thanh tao vì những lí lẽ nào đó, lúc ấy không ai nghĩ rằng sự vô vị là ưu điểm cả[(42)]. Có điều này còn tiêu biểu hơn: Khi trong văn chương người ta nhắc đến "dư âm" trong âm nhạc đơn sơ với những dây đàn sơn son, hoặc nhắc đến "dư vị" của món hầm không gia vị dùng cho những dịp

cúng giỗ lớn, không ai hiểu người ta muốn nói gì. Ai cũng cho rằng những điều đó chỉ ra một sự khiếm khuyết trong văn chương mà thôi. Điều đó được thể hiện rõ qua bài suy ngẫm lớn đầu tiên về thơ ca trong truyền thống Trung Hoa. Bài này phê bình cái thiếu sót cùng cực này sau khi đã nêu lên một loạt những khiếm khuyết khác[*]:

Hoặc văn mình trong trẻo, trống không và không dựa vào đâu cả

Sau khi mình đã loại hết những gì đa tạp cồng kềnh

Thế là văn sẽ có dư vị của món hầm không gia vị

Nó sẽ giống như âm thanh thoát ra từ dây đàn sơn son

Dầu đó là chuyện "chỉ một người ca, còn ba người kia chỉ đệm"

Rằng đó quả thật long trọng nhưng không có duyên[43]

Bài thơ khuyên làm văn nên có "duyên" (yan) gây cảm xúc và hấp dẫn chứ không nên "trong trẻo", "trống"c'. Cái duyên được coi như giá trị tột cùng của văn học vào thời kỳ mà văn học bắt đầu ý thức được bản thân mình trong hai thế kỷ III-IV. Vào thời đó người ta rất coi trọng giá trị trang trí của các bài văn và người ta cũng khai thác khía cạnh đó một cách tài tình. Chiều hướng mĩ học của văn chương làm người ta mê mẩn, đến

---

[*] *Bài thơ nói về văn chương*" của Lư Tích (Lu Ji) đầu thế kỷ thứ IV.

nỗi sau này bị phê là thị hiếu vị nghệ thuật. Sự trong sáng của "cái trống không" cho đến thời điểm đó chỉ được những người theo triết lý đạo Lão mới vừa đề xướng (trong thời kỳ gọi là thời Dung gia –yongjia[307-311]) với những bài thơ thiên về lý lẽ hơn là cảm xúc. Cũng vào thời kỳ này đạo Phật bắt đầu xâm nhập Trung Quốc. Về sau người ta xác định được ý kiến trên:" Vào thời Dung gia – Yangjia, người ta ngưỡng mộ đạo Lão và người ta mê nói về cái trống không. Trong văn học thời đó, suy ngẫm trừu tượng át hẳn cách biểu hiện văn chương, khiến cho văn chương tẻ nhạt và vô vị"(44). Thời ấy người ta còn ca ngợi một thi sĩ "đã có công phát triển phong cách phẳng lặng và tẻ nhạt thời Dung gia – Yongjia"(45). Phẳng lặng và nhạt được coi như những giá trị tiêu cực, nhưng từ chỗ đó người ta có thể biết trước được cái thay đổi giá trị sẽ theo hướng nào mà tới: đó là khi các nhà thơ không nói đến "trong sáng" hay "trống không" trong thơ của họ nữa, họ không còn để cho trực cảm của họ bị chi phối bằng những lời lẽ siêu hình trở thành sáo mòn, mà họ biết thể hiện cái gì họ nhận thấy qua một cảnh quan đầy cảm xúc. Như vậy thơ ca được dùng để nắm bắt cái vô hình thông qua cảm quan, để gợi lên cái hư vô từ những hình ảnh. Cũng vì lẽ đó cái nhạt không còn chỉ sự khô cằn của một ý nghĩa quá trừu tượng, mà là một *bầu khí quyển* lan tỏa trên cả bài thơ. Nó tạo nên kỳ vọng bức thiết phải vượt lên trên tính vật chất của mọi thứ và thử nghiệm được một ý nghĩa không hiển hiện mà mơ màng, mỗi lúc một xa cách.

Ngay trong nội bộ những bài phê bình, người ta thấy tầm quan trọng ngày càng tăng của những bài đánh giá về vị (wei) trong đó cái nhạt cuối cùng được coi như là một phẩm chất[*].

Trong những tác phẩm lớn về phê bình văn học, người ta hay lấy vị làm đối chiếu và việc này được đặc trưng bằng hai điểm sau. Một mặt cái được coi như vị trong văn học là tính chất thực của tình cảm có được[46], đặc biệt vị được gắn liền về ý nghĩa với một cảnh quan tiêu biểu mà cảm xúc gợi lên và trở thành điển hình (cái hình – xing$_{d'}$)[47]. Mặt khác, vị được tôn vinh vì tính chất không thể nắm bắt được của nó và là một tính chất vô tận. Vị không ngừng "bay bổng theo mọi hướng" nhẹ và lâng lâng như ngọn gió, rồi cũng như gió, vị bao bọc lấy ta một cách vô hình:

Một bài văn sâu sắc, đó là bài văn vừa nở rộ vừa ẩn giấu

Có dư vị bao quanh bài đó về mọi phía$_{e'}$ [48]

Mấy câu trên cho ta thấy "dư vị" liên hệ với văn chương như thế nào. Nhờ dư vị mà độc giả có thể "thưởng ngoạn không bao giờ chán", "sự hiểu biết về vị là vô hạn"[49]. Những lời đánh giá về vị hướng ta về sự tôn vinh cái nhạt. Đó là những phẩm chất như: chiều sâu cảm xúc, tính khôn lường , khả năng vươn tới vô hạn.

---

[*] Hai công trình lớn về phê bình văn học vào những năm đầu thế kỷ thứ VI: Cuốn Wenxin diaolong (Văn tân tiêu lộng?) và cuốn Shipin (Sử bình?).

Về sau dưới đời Đường người ta thấy từ “nhạt” (đạm – dan) đi vào các bài phê bình và mang ý nghĩa tích cực. Thực ra không có cách mạng gì cũng như cảm nhận về một đổi thay lớn lao. Từ “nhạt” thoạt tiên chỉ dùng để đặc trưng một phong cách trong số nhiều phong cách khác nhau và người ta không có ý thiên về phong cách “nhạt” đó. Đoạn văn sau đây có thể là văn bản đầu tiên nói lên phẩm chất thơ của cái nhạt(dưới đầu đề “nhạt và thông thường)f[*]:

Nhìn thì thấy giống nàng Hạ Cơ (Xia Ji) ngồi ở quầy quán trọ: nàng có vẻ đồi bại nhưng thực ra nàng trinh bạch. Đó là những điệu Ô (Wu) điệu Xúc, dầu dáng vẻ phàm tục nhưng cái chân hkông thiếu. Như bài thơ cổ sau đây:

Trên đỉnh ngọn Hoa Âm
Có cái giếng sâu trăm bộ
Dưới đáy dòng suối chảy
Lạnh đến buốt xương
Một thiếu nữ thật đáng yêu
Đến soi mình vào giếng
Không có gì thấy được cả
Ngoài cái cổ nghiêng nghiêng[50].

---

[*] *Nghệ thuật thơ ca* của Kiều Nhiệm (Jiaoran), nho sĩ đồng thời là nhà sư.

Trong truyền thống Trung Hoa, người ta dùng thơ để phê bình thơ. Thơ phê bình thích nói ám chỉ thậm chí nói một cách bí hiểm nữa. Nó kích thích khả năng cảm nhận hơn là tìm ý nghĩa. Bởi vậy hình ảnh đầu tiên dùng để gợi lên cái nhạt ở đây là hình ảnh cô gái có bề ngoài tiêu cực, không ai muốn tiếp xúc, hình ảnh đó cần phải được vượt qua. Cô gái ở quầy (phải chăng đó là vợ của Tư Mã Tương Như – Siman Xiangru?), thoạt đầu có nguy cơ gây ra ấn tượng xấu, nhưng người ta có thể tin cậy vào lòng trong trắng bên trong, vào phẩm hạnh ẩn giấu của nàng. Cũng như vậy, những bài thơ tình (theo phong cách Ô) có thể tỏ ra dễ dãi và khá "phàm tục", nhưng trong chỗ sâu sắc của những bài thơ ấy, người ta tìm thấy có duyên thầm, có cái gì lả lướt như cô gái đến soi bóng mình vào đáy nước. Bài thơ ngắn trích dẫn trên đây cho hình ảnh cái giếng đào trên đỉnh núi: dòng suối nằm sâu ở đáy giếng không ai thấy được một cách trực tiếp, chỉ cái cổ của thiếu nữ hiện ra, tất cả những cái đó đều mang ý nghĩa. Đó là những tín hiệu của sự hiện diện kín đáo, của sự dè dặt, của một kho báu được cất giấu kỹ.

Đương nhiên chính sự tiến hoá của thi ca Trung Hoa tự bản thân nó đã đẩy nhanh quá trình ý thức về những phẩm hạnh của cái vô vị. Trên đây ta đã thấy hình ảnh nhà thơ chơi đàn không dây (Đào Nguyên Minh), hình ảnh đó đặt mốc cho một bước truyền thống. Dưới đời Đường, những thi nhân danh tiếng như Vương Duy –

Wang Wei, Vi Ứng Vật – Wei Zingwu, Liễu Tống Nguyên – Liu Zongyuan tiếp nối hình ảnh đó. Về sau mới có những bài phê bình. Bài thơ sau đây về cuối đời Đường ca ngợi cái nhạt từ đầu đến cuối(*):

Ai đắm chìm trong im lặng
Kết vào bí mật của vạn vật
Say đắm trong hài hoà tột đỉnh
Bay bổng cùng hạc lên trời cao

Ai giống như ngọn gió xuân
Lả lướt trên xiêm áo;
Như âm thanh nghe được qua màn tre
Như cái đẹp mang đi khi quay trở lại.

Gặp ai mà chẳng cần tìm đâu xa
Tìm ai? Ai càng ngày càng bé nhỏ
Nếu một khi có hình hài nào đó
Mới đưa tay bắt thì đã lẩn trốn đâu rồi![51]

Ở đây chủ đề có tính thuần nhất hơn bài thơ trước và người ta có thể theo dõi sự tiến triển của bài thơ qua ba giai đoạn. Những câu thơ đầu gợi lên cơ sở tồn tại và "siêu hình" (theo quan niệm riêng của chúng ta) của một cuộc sống thi ca như vậy: tính giản đơn, sự im lặng, sự

(*) Một trong *Hai mươi bốn cách làm thơ* của Tư Không Thự – Sikong Tu, thế kỷ thứ IX, nhà thi pháp học đầu tiên về cái nhạt.

dửng dưng dẫn ta vào chốn sâu kín của thiên nhiên, khiến cho lương tri tham gia vào giai đoạn tế nhị nhất của thực tại (các câu thơ 1-2). Sự hài hoà được nắm bắt ngay "tại nguồn", tức là ở giai đoạn trước khi được thực tại hoá thành hiện tượng rồi tan biến đi. Sự nâng cao lương tri đi đôi với mức độ dửng dưng nào đó đối với cõi thế được cảm nhận là quá tầm thường (câu 3-4). Giai đoạn hai của bài thơ đề cập đến cung cách cái nhạt : ẩn hiện kín đáo, gián tiếp, không bao giờ được nâng đỡ. Chẳng hạn các câu 5-8 cho các tín hiệu sau: gió xuân không đâm thủng qua quần áo mà lướt nhẹ lên không ai cảm thấy; âm thanh thì không đập thẳng vào tai mà xuyên qua một bức màn tre, nó giảm đi, nhẹ đi nhưng vẫn hiển hiện, hiển hiện đến nỗi người ta không chỉ "nghe được" mà còn "nắm bắt" được nó trong nội tâm. Cái đẹp riêng của cái nhạt không thể là bất động, cô lập hay u mê, nó "được mang đi" (dịch chuyển) xuyên qua tính sinh động của muôn loài và người ta chỉ có thể cảm nhận nó một cách khái quát, tổng thể bằng cách xa lánh mọi cá thể hoá đặc thù hoặc khi những cá thể ấy tự thoát ra khỏi cuộc sống tạm thời chốc lát để "trở lại" (câu 8).

Từ đó ta thấy được đâu là vấn đề: làm sao mà sự hài hoà, vốn ẩn sâu sau cái vô hình, lại được diễn đạt cụ thể theo phương thức cảm xúc, thông qua tín hiệu? Từ tính mâu thuẫn đó suy ra tính chất của cái nhạt: cái nhạt chỉ hiện ra về cuối cái xúc cảm ở ngưỡng cửa cái vô hình. Cái nhạt chỉ hiện ra để người ta cảm nhận được khi

nó hướng người ta đến cái hài hoà đã qua, cái đã được định đoạt trong im lặng. Qua đó ta thấy tầm quan trọng của cái mô típ "trở lại" với những hàm ý Lão học vào giai đoạn hai của bài thơ: cái nhạt chỉ nói đến sự vật, chỉ mô tả thế giới một khi những thứ này đến được cõi dửng dưng, khi chúng thoát khỏi những nét khu biệt, loại bỏ những khác biệt để đi đến chỗ hoà quyện vào nhau. Cái nhạt có tính phi trọng lượng nên nó nhất thiết phải khó nắm bắt. Điều đó được gợi lên trong phần kết của đoạn thơ thứ ba(câu 9-12): cái nhạt thoát khỏi mọi sự tìm kiếm tỉ mỉ và người ta không thể "bắt tay" nó để ngăn nó lại. Ta đã thấy là giới phê bình Trung Hoa không bao giờ tách quan niệm về phong cách văn chương ra khỏi phương thức ý thức tương đương. Nhưng nếu tầm vóc cái nhạt của sự vật làm thất bại mọi cố gắng nắm bắt nó thì ngược lại, nó buông mình cho trí tuệ thu nhận lấy một khi trí tuệ thoát ra được mọi gắn bó cũng như mọi áp lực. Chính vì vậy mà cái nhạt tập trung cao độ cơ hội biến lời nói ngẫu nhiên không lường trước thành ngôn từ thơ ca. Thật vậy làm thơ đâu cần phải nói điều phi lí, lấy cảm hứng từ thần thoại? Ngay bản chất cái nhạt và yêu cầu đặc thù của nó đủ để tạo điều kiện cho thơ ca rồi.

Mãi cho đến bây giờ tôi chưa có ý đề cập đến cái nhạt như là một khái niệm, ngay cả trong khuôn khổ "lý thuyết" văn học. Bởi lẽ nói chung, giới phê bình Trung Hoa không hề làm việc trên những khái niệm cũng như không hề định vị mình trong viễn cảnh của kiến thức

phân tích. Họ xem xét văn học dưới góc độ giá trị và để đánh giá thuận tiện hơn, họ nhìn văn học qua khía cạnh phân cực và phân nhánh. Người ta thấy rõ điều đó chỉ riêng qua đầu đề của bài thơ Hài hoà – Nhạt (dửng dưng)g'. Đó không phải là một từ duy nhất và đã là từ duy nhất thì cô lập được và đầy đủ để xem nội dung có những gì. Ở đây, hai vế tạo thế cân bằng của một nhị thức, thu hút lẫn nhau và bổ sung cho nhau. Nguyên tắc này cũng thấy được thường xuyên ở mọi nơi: tất cả những đầu đề của 24 bài thơ - mà bài thơ về cái nhạt này xếp thứ hai-đều có hai thành phần như vậy. Đồng thời với sự cân bằng nói trên trong nội bộ các vế, mỗi phương thức qua sức căng của chúng để giữ gìn sự cân bằng ấy, cũng tạo ra cân bằng với phương thức trước hay sau. Đó thực là một yêu cầu lý thuyết tuyệt diệu, ngay cả khi yêu cầu này không tương ứng với bất kỳ phương thức lý thuyết hoá của chúng ta, nó đạt đến một sự hoàn chỉnh hiệu quả và kín đáo: mỗi một phương thức bổ sung cho cái đi trước và đồng thời kéo dài cái trước. Nhờ có sự di dịch ấy từ phương thức này qua phương thức tiếp sau mà cái "trung dung" được bảo toàn.

Ta thử xem kỹ hiệu ứng của sự cân bằng liên tục (tương tự như quá trình điều chỉnh của Đạo vũ trụ). Hiệu ứng này, hơn bất kỳ sự phân tích khái niệm nào khác, sẽ cho ta biết sự hài hoà là cái gì. Như vậy, trong *Cái Nhạt Hài hoà*, cái phương thức thi pháp thứ hai của dãy được xác định giữa *Sức nguyên lai*[1] và *Sự phong phú tế nhị*[3].

Như một nhà bình luận đã nói, nếu "sức" dư thừa nó sẽ biến thành bạo lực, nếu sự "không chia cắt" (tính chất của gốc) đi quá xa, nó sẽ trở thành hỗn tạp rác rưởi, từ đó đến chỗ cái nhạt. Nhưng cũng vậy đối với cái nhạt: nếu sự "hài hoà" đi quá xa, nó đạt đến sự dửng dưng hoàn toàn và cứ nhạt đi như vậy, người ta sẽ mệt mỏi, từ đó người ta chuyển qua phương thức thi pháp tiếp theo trong đó "sự tế nhị" và "sự phong phú" lại lần nữa hấp dẫn mắt nhìn và làm lương tri trỗi dậy. Cái nhạt còn hơn cả một khái niệm, nó đặc trưng cho một thế cân bằng, một vận động trung gian, một giai đoạn chuyển tiếp luôn luôn bị đe dọa phá vỡ.

Cái nhạt là giai đoạn chuyển tiếp giữa hai cực: cực của những biểu hiện quá rõ ràng, cằn cỗi và hạn hẹp, còn cực kia thì quá mờ đục, trong đó mọi thứ đều bị quên lãng. Tín hiệu của cái nhạt bị kẹp vào giữa nguy cơ bị lộ diện thái quá và sự không tồn tại, sẽ khó mà được coi là tín hiệu nữa. Đây không phải là sự vắng mặt hoàn toàn của tín hiệu, mà là một tín hiệu đang tự tiêu vong, đang trên đà mất đi. Chỉ còn lại: những dấu hiệu của một sự hài hoà vô hình, những dấu vết đã tan biến hết.

Cũng chính trên cơ sở của nguyên tắc cân bằng các giá trị thơ ca cái nhạt coi như sự thể hiện nắm bắt được của sự hài hoà không tạo nên trong nội bộ dãy từ ngữ một phương thức thi pháp đặc biệt nào giữa 24 phương thức khác, mà xuyên qua các phương thức khác để liên kết chúng lại với nhau. Chẳng hạn, ngay với một phương

thức thi pháp như trong *Cái đẹp lộng lẫy*, có ý kiến như sau:

Cái gì mà đậm thì sẽ phai đi và trở thành khô héo
Ngược lại cái gì nhạt sẽ thấm đậm lên từ từ [52]

Cái nhạt là phương thức thi pháp phong phú nhất vì nó đòi hỏi sự khám phá tư từ không bao giờ dứt. Chính vì vậy mà cái nhạt vượt qua được mọi kìm toả, không bị bó buộc vào đâu cũng như khó mà "tâm niệm" được (nhân đọc bài *Trong trắng tuyệt vời*):

Tinh thần toát ra từ những chuyện ngày xưa:
Nhạt đến nỗi không làm sao tâm niệm được[53]

Lại một lần nữa tính chất đó của cái nhạt trong tín hiệu làm liên tưởng đến khả năng dửng dưng của lương tri. Trong bài *Hào hoa ngày trước* ta thấy:

Những cánh hoa rơi – không một lời
Con người dửng dưng-tẻ nhạt: giống như hoa cúc[54]

Người ta không thể xem xét cái nhạt từ một quan điểm riêng biệt (thuộc phong cách, tâm lý, đạo đức vv.), mà phải xét một cách tổng thể. Như người Trung Hoa thường nói cái nhạt là cả một "thế giới" mà ta cần xâm nhập. Mùa của cái nhạt là mùa thu muộn, khi những cánh hoa cúc rơi lả tả trong những hạt tuyết trắng. Lúc đó những màu sắc cuối cùng của năm tháng tàn phai và sự tàn phai tự nó tiến hành như một cuộc rút lui. Con người biết suy tư nhận thức được tính lô gích của sự qui

hồi đó để ngăn không cho mình gán cho sự vật những ý nghĩa quàng xiên hoặc những xúc cảm vô ích. “Một khi mà ta hiểu không cần nghe từ hay câu gì, cái vị sẽ lưu tồn dài lâu hơn”, một nhà bình luận đã giải thích hai câu thơ trên như vậy. Tất cả từ ngữ đều thừa, chỉ tổ gây phiền phức như một vật nặng dôi ra, một cử chỉ vô nghĩa. Bình luận về cái nhạt đúng nhất là theo cung cách *no comment*(*).

(*) Có thể dịch tạm: *Không thể nào (không sao) cả.*

11

Ý THỨC HỆ CỦA CÁI NHẠT

Cái nhạt, vào cuối giai đoạn tiến hoá của nó tức là vào thời đầu nhà Tống (thế kỷ XI), được dứt khoát công nhận là một trong những lí tưởng sáng tạo thơ ca:

Để làm một bài thơ, ngày xưa cũng như bây giờ

Chỉ có việc tạo ra cái phẳng lặng, cái tẻ nhạt là khó mà thôi[55]

Bởi lẽ người ta biết rằng cái phẳng lặng này “dàn trải theo chiều sâu”, còn cái nhạt lại chứa cả “một sự tràn đầy”h’[56]. Hai vế của đầu đề thơ gắn bó với nhau ổn định tạo thành cái “thuyết” của thơ[57]. Ngoài ra người ta cũng có ý thức rằng ý nghĩa đó của cái nhạt có được sau một quá trình tiến hoá, là thành quả của một sự trưởng thành. Điều này cũng đúng cho quá trình tiến hoá của các cá nhân nữa[*]: chẳng hạn nhà thơ lớn đời Đường (Đỗ Phủ – Du Fu), người có lẽ được coi là “sáng chói” và “anh hoa” thời trẻ thì sau đó, khi đã lớn tuổi, trở thành “tẻ nhạt và phẳng lặng” (đạm bạc)[58]. Tiếp sau thời gian cuồng nhiệt do những sức lực mới thôi thúc và do ham

---

[*] Ngô Kha – Wu Ke, nhà bình luận văn học, đầu thế kỷ XII.

muốn nổi trội phát tiết ra ngoài là lúc mà những sức lực ấy được chắt lọc nhập nội: chính việc cái nhạt đến *sau*, do vượt lên trên cái vẻ sum sê thời trước mà bảo đảm cho nó sự trọn vẹn, đặt đối lập nó với "cái dễ dãi", "cái vô bổ", những cái rất dễ gây nhầm lẫn với cái nhạt(59). Điều nói trên cũng đúng cho quan điểm tiến hoá đại cương về văn học: "Mọi nền văn học đều bắt đầu rực rỡ nở rộ để về sau trở thành phẳng lặng và tẻ nhạt". Đó là "mùa thu" rồi "mùa đông" của văn học(60). Thời gian của cái nhạt do thiên nhiên cũng như do sự liên tiếp các mùa đánh dấu. Lô gích này ảnh hưởng lớn đến tư tưởng Trung Hoa và giải thích rõ thời điểm tới hạn khi cái phồn hoa tiêu tan mà nhường chỗ cho cái rút lui ẩn dật.

Việc công nhận vai trò cái nhạt trong thơ ca là khá rộng rãi phổ biến, nhưng về ý thức hệ thì nó còn mơ hồ. Bởi vì ở đây có hai cấp độ – điều này thường xẩy ra cho cùng một tác giả thậm chí trong cùng một câu- hai cấp độ hướng về hai phía khác nhau dầu chúng có thể xuất phát từ những trực quan như nhau.

Cấp độ thứ nhất là nguồn cảm hứng nho học vào đầu thời nhà Tống chủ trương kịch liệt chống lại sự suy đồi của truyền thống Trung Hoa do rơi vào ảnh hưởng "quái dị" của Lão học và Phật học. Một nhà thơ viết về một nhà thơ khác như sau(*):

(*) Mai Diêu Thần - Mei Yaochen(?) và Âu Dương Tu –Ouyang Xiu, hai nhà thơ bè bạn thời kỳ nho học phản đối các trào lưu khác, thế kỷ XI.

Diễn đạt trau chuốt, ý nghĩa chính trực, thường mà không tục

Hương vị ngày xưa có nhạt nhưng đâu phải nghèo nàn[61].

Rõ ràng theo cách nhìn của chúng ta thì cách giải thích về cái nhạt như trên ít hấp dẫn nhất. Chúng ta ngày nay đã quen tách luân lí ra khỏi thẩm mỹ. Tuy nhiên tôi cũng mong được đi sâu vào lô gích của một trực cảm như vậy, dầu trực cảm ấy chỉ làm cho ta có cơ hội xem lại cách nhìn của ta đối với sự vật (cách nhìn mà thế giới hiện đại dạy dỗ chúng ta: cách nhìn có tính kế thừa trào lưu lãng mạn nhưng coi như là sống thực), để tìm cách giải đáp cho câu hỏi: liệu những tình cảm "chân thực" nhất, những tình cảm khắc sâu vào lòng chúng ta có nhất thiết phải là tình cảm "tốt" (theo giả thiết của Mạnh Tử). Theo cách nhìn của người Trung Hoa thì những "tình cảm tốt" làm nên nền "văn học tốt" (ở đây tôi lấy lời lẽ đảo ngược của một cách nói của Gide). Bởi lẽ chữ "chính" (zheng$_{i'}$), tức là tính chân thực, không chỉ có nghĩa là lên án mọi lệch lạc ý thức hệ cũng như tôn vinh tính lòng kiên trì nỗ lực để vươn lên. Chữ "chính" còn có chiều sâu cảm xúc, không những nó không xoá bỏ xúc cảm của ta coi như sự áp đặt bên ngoài, mà còn mở đường cho ta đi sâu vào thế gian, làm cho chúng ta biết xúc động với cái cốt yếu. Chính vì lẽ đó mà cái "chính" cho ta nguồn cảm hứng thi ca.

Nhưng ở cấp độ khái quát hơn (về nhân chủng) có một cách biện minh mà tôi tạm tóm tắt như sau. Thực vậy, làm sao có thể hiểu được chiều hướng "luân lí" của xúc cảm và sức mạnh của xúc cảm đối với ta (giá trị nghệ thuật của nó)? Đối với người Trung Hoa, cảm động là "phản ứng" với kích thích bên ngoài (cảm-gan), kích thích này làm ta rung chuyển bên trong (động-dong$_{j'}$). Sự cảm động càng sâu sắc bên trong chúng ta khi cái sức mạnh bên ngoài mà ta phản ứng là khá mạnh mẽ và có tính được thua quan trọng. Bởi vậy sự cảm động càng sâu sắc thì nó ít có tính cá nhân hơn, ít mang lại lợi ích cá nhân hơn (lấy cái tôi làm trung tâm), mà ngược lại nó giúp ta cảm nhận được sự phong phú của mối dây ràng buộc ta vào thế gian và cho ta thấy ta gắn liền với quá trình chuyển biến vĩ đại của sự vật như thế nào. Sự cảm động sẽ mở cửa đưa cái chủ quan của ta vào trong khối kết đoàn với chúng sinh, vào các mối tương quan của thực tiễn, làm ta thoát ra khỏi cái nhìn riêng rẽ, cực đoan và hạn hẹp. Sự cảm động nhờ cường độ cao như vậy mà làm ta "giao tiếp" được với thực tại, nâng ta lên cao tới một viễn cảnh cộng đồng (nghĩa của chữ nhân-ren$_{k'}$ trong Khổng học). Sự cảm động càng sâu sắc thì càng có ý nghĩa luân lí. càng lay chuyển nhiều người mà không giới hạn về đối tượng và lợi ích. Như vậy khía cạnh luân lí của sự xúc cảm không hạn chế phương hướng cũng như khả năng (như ta vẫn thấy trong thơ ca có tính luân lí và giáo dục của chúng ta). Ngược lại, một khi bắt rễ sâu hơn (tôi muốn nói: sự xúc cảm qua tính nhạy cảm của

chúng ta mà tiếp cận sâu hơn với "cơ sở" sự vật và cuộc sống) sự xúc cảm (cảm động) sẽ triển khai tốt hơn cơ sở ấy đến vô hạn. Và chính trên "tầm vóc" đó mà ý nghĩa mang cái đẹp.

Việc liên hệ đến "thời cổ" chẳng qua là muốn nhắc lại cái dung dị của dòng cổ điển và muốn từ chối không tiếp tay cho những kiểu nói năng rườm rà. Việc liên hệ ấy cũng nói lên một nhãn quan cơ bản hệ trọng hơn về văn chương: văn chương không phải được tạo ra để thoả mãn thị hiếu nghệ thuật đơn thuần, mà nó mang chức năng nâng cao trí tuệ để cải thiện trật tự thế gian. Trong khung cảnh đó, người ta buộc phải nghĩ tới nồi canh không có gia vị để cúng tế ngày xưa:

Cái nhạt ngày xưa chứa một hương vị chân thực:
Cần gì phải thêm gia vị vào nồi canh ấy?[62]

Cái "chân thực" này (chân-zhenP) có nội hàm luân lí là biểu hiện của bản chất sâu sắc nhất của chúng ta. Một khi chúng ta loại bỏ những yêu thích nông cạn, từ chối bất kỳ sự thiên vị nào, bỏ qua những chuyện hẹp hòi trước mắt (có nghĩa là ta luôn đứng ở "trung tâm"), ta giữ được năng lực phản ứng với tổng thể thực tại vừa mau lẹ vừa tươi tắn, cái tổng thể bao la vô tận. Nhờ vậy mà việc dấn thân của ta vào cuộc sống được "chân thực hoá" và chúng ta có mối quan hệ bền vững với toàn vũ trụ. Như vậy về khía cạnh chủ quan, cái nhạt có tính cứu rỗi một khi nó ngăn chặn dục vọng nông cạn bề ngoài, buộc ta từ bỏ thú vui dễ dãi để đưa lợi ích của ta đến tầm

xa hơn. Cái nhạt buộc ta phải vượt qua chính mình. Chính vì lẽ đó cái nhạt là nguồn sức mạnh làm ta cần mẫn và "chịu thương chịu khó".

Gần đây thơ ông ta còn nhuốm tính cứng cỏi ngày xưa

Thật khó mà nhai nổi thơ ấy

Thoạt đầu, giống như đang ăn hạt ô liu

Chỉ sau một thời gian mới thấy vị chân thực xuất hiện[63]

"Cứng cỏi", chát, cái mô típ của một sự ban đầu trơ trụi (nhưng tốt lành), của một sự ban đầu cố tình gây thất vọng (khiến chúng ta phải tìm tòi xa hơn) dẫn chúng ta đến một nghịch lý, đó là cái nhạt bắt đầu "cắn" vào ta. Tác giả mấy câu thơ trên còn nói vọng lại về chính mình:

Tôi làm thơ phù hợp với bản chất nguyên gốc của tôi

Tôi cố đạt tới cái phẳng cái nhạt

Lời nói của tôi nghe khó chịu: không đẽo gọt không nắn nót

Nó làm cho miệng rát hơn cả củ ấu và hạt củ súng[64]

Như vậy thưởng thức cái nhạt của thơ ca chẳng khác gì một trò khổ hạnh: phải ra sức "nhai", phải chảy nhiều nước bọt , phải bỏ qua hết những thị hiếu, những vẻ đẹp bề ngoài để đi vào các giá trị chủ yếu. Quả thực vào đầu đời nhà Tống (thế kỷ XI) có xu hướng chống lại

sự trau chuốt hình thức, sự ham thích những hiệu ứng lạ và cầu kỳ thuộc về xu hướng thơ ca cuối đời Đường đến đầu đời Tống. Phản ứng này muốn thơ ca "thô thiển" và "trơ trụi"-"không đẽo gọt không nắn nót" , thoát ra khỏi cái hấp dẫn giả dối mà tiến gần tới văn xuôi. Nhưng tôi cảm thấy có điều gì đó xa hơn là phản ứng nói trên đối với văn phong. Thông qua cái vô vị và cái phẳng lặng của một cách làm thơ nom dễ sợ , ít hấp dẫn hơn nhưng "cắn" ta vì va chạm mạnh vào thị hiếu thiên về thẩm mỹ của chúng ta, chúng ta cảm nhận được dần dần vị của cái trung hoà. Vị này, như ta đã biết, gợi lên những phẩm hạnh cơ bản của "sự cân bằng" và "tính trung tâm". Những phẩm hạnh này đặc trưng cho tính luân phiên vĩ đại của thiên nhiên, cái quá trình lặng lẽ của thực tại. Cái nhạt không chỉ là con đường đi đến chỗ hoàn thiện nội tâm, nó còn là "lẽ phải" của muôn loài.

Thơ ca sinh ra cốt để nói lên bản chất cảm xúc kêu la cho to chỉ là vô ích mà thôi!

Khi nào ta thấy được rằng lẽ phải muôn loài nằm trong cái phẳng lặng và cái nhạt

Khi đó từ tối đến sáng ta chìm trong Ánh sáng Vô biên(65)

"Ánh sáng Vô biên" là thành ngữ đến từ tên riêng của nhà thơ Đào Nguyên Minh – Tao Yuanming (Lumière d'Eden). Ta đã có lần nghe nói đến nhà thơ của sự dung dị này. Sự liên tưởng trên có phần mơ hồ: tầm vóc cái nhạt trong thơ cũng có thể được giải thích

qua sự liên tưởng đó theo một chiều hướng tương đối khác đi. Đó là thái độ xa lánh mọi dính líu tới cuộc sống xã hội, xa lánh mọi ưu phiền của thế gian một khi lương tri thoát ra khỏi mọi ràng buộc và khôi phục tính tự phát. Thành ngữ "Ánh sáng Vô biên" có chỗ dựa là những hàm ý Lão học hay thiên hướng Phật học. Về thi sĩ nói trên, người ta cho rằng thơ của ông "nhạt mà thanh thản, dửng dưng và xa vắng$_{m}$'". Người ta còn nói thêm rằng thơ ông vừa "phẳng và nhạt" lại vừa "trong trẻo và đẹp", "dửng dưng và phóng túng (theo đà cảm hứng)$_{n}$'"[66]. Nhà thơ này cũng viết về bạn mình như sau:

Thơ ông sáng tác khi tâm hồn ông hoà vào sự vật và khi ông thưởng thức tình cảm riêng mình thường vừa phẳng lặng vừa nhạt, vừa sâu sắc lại vừa đẹp. Khi đọc thơ ông người ta quên hết mọi ưu tư của thế gian. Thơ ông biểu đạt ở cấp độ cao sự thanh thản, chính trực và ông không ám chỉ ai mà phê phán. Người ta qua đó thấy được rằng sở thích của ông thật bao la đến cõi vô biên, ông biểu hiện mối tương quan hài hoà của ông với thế gian bằng thơ ca[67].

Về sau, cách giải thích cái nhạt trong thơ ca nói trên được khai thác triệt để ở Trung Quốc.

Dĩ nhiên hai viễn cảnh về cái nhạt gặp nhau khi cả hai cùng gắn bó với sự dung dị, cả hai coi sự hài hoà là giá trị thiết yếu (tư tưởng Trung Hoa nhất trí cao với nhau về điểm này). Truyền thống Trung Hoa càng tiến hoá, thì mặc cho ít nhiều xu hướng chính thống ngăn trở,

sự tổng hoà(lại hài hoà rồi!) vẫn cứ lấn át – kể cả bằng cách vô thức. Tuy vậy cái ý nghĩa *vượt qua chính mình* mà cái nhạt trong thơ ca cần đến có thể được quan niệm khác nhau tuỳ theo hai khả năng: hoặc sự vượt qua chính mình phải được đặt vào khuôn khổ sự tiến lên, kéo dài theo thời gian, nhằm làm thất vọng mọi sở thích dễ dãi, hoặc nó có mối tương quan với sự trống rỗng của các hiện tượng để nói lên sự tự do hoàn toàn của lương tri và tính sẵn sàng hoạt động của nó. Người ta có thể dùng một số nhãn hiệu, dù việc này gây ra nguy cơ tạo sơ đồ đơn giản hoá cái khác biệt, để nói về cái vượt qua chính mình như sau: cái vượt qua chính mình hoặc có tính "luân lí" hơn, hoặc có mức độ "huyền hoặc" hơn. Cái nhạt mang tính *nỗ lực* hoặc tính *nhập định*....Nhưng trực giác về cái nhạt phần lớn thời gian kháng cự lại những điều trừu tượng ấy và chính vì vậy cái nhạt được diễn đạt bằng thơ ca và bằng hình ảnh. Khác với hạt ô-liu ta cần nhai mạnh để kiên nhẫn làm xuất hiện vị ngọt của nó, cách hiểu thứ hai về cái nhạt này có thể đặc trưng bằng một thứ vị hoàn toàn trong trẻo, đó là vị của nước lã.

12

VỊ CỦA PHÍA BÊN KIA VỊ CẢNH QUAN CỦA PHÍA BÊN KIA CẢNH QUAN

Chưa bao giờ ở Trung Quốc mô típ về cái vị văn học được tách riêng thành cấp độ siêu hình –chắc chắn cái hay của nó là ở chỗ đó – nó cố không để đứt đoạn với cái qui chiếu đầu tiên về sự thưởng thức do xúc cảm trực tiếp mang lại. Ở Trung Quốc giữa việc đọc sách và ẩm thực có sự tương đồng rất lớn. Độc giả của một bài thơ không phải đi tìm nghĩa (như quan niệm theo phong cách trí thức của chúng ta) mà chủ yếu cố nhập nội một thứ vật chất thoạt tiên nằm ở bên ngoài (từ ngữ của văn bản) rồi ảnh hưởng đến độc giả bằng cách ngấm dần, chầm chậm và lan toả vào cơ thể (lưu ý đến cụm từ "thi vị"-tiwei$_{o}$' xưa nay vẫn dùng). Vì vậy cách phê bình thơ kiểu Trung Hoa có vẻ làm ta thất vọng ở chỗ người ta không chịu phân tích văn bản, không chịu coi văn bản như một dạng thức, một mô hình mà chỉ xem bài thơ có hiệu ứng tiếp thu đối với người đọc như thế nào. Người ta chỉ khuyên người đọc cố "ngâm nga" bài thơ nhiều

lần, "nhấm nháp" trong miệng và "nhai đi nhai lại" trong yên lặng(68). Cũng chính vì lẽ đó mà mô típ về vị văn học không nhằm xây dựng loại hình (như người ta thường làm để phân loại những *rasa* tiếng Phạn). Theo cách hiểu của chúng ta thì điều quan trọng trong cách làm Trung Hoa có tính hiện tượng luận: giải thích một cách trực tiếp nhất, cũng tức là tổng thể nhất, lương tri cảm nhận sự triển khai ý nghĩa bài thơ và những điều kiện thuận lợi nhất cho sự cảm nhận ấy như thế nào.

Sự giống nhau giữa đọc sách và ẩm thực còn tiến xa hơn nữa. Cái lô gích về thưởng thức hai sự việc đó là cùng một loại: nó dựa trên nguyên tắc lưu giữ. Nó chống lại thiên hướng tiêu thụ nhất thời. Ta có thể thấy rõ điều ấy hơn qua bức thư sau đây đánh dấu sự xuất phát một cách giải thích lí thuyết về cái nhạt theo hướng thi pháp của sự vô hình và cái dửng dưng(*).

Phía nam Giang Lăng (ý nói phía bên ngoài nền văn hoá Trung Hoa thuần tuý), nói chung người ta bằng lòng với việc thưởng thức cái ngon của các món ăn và chỉ thế thôi: đối với giấm rõ ràng có vị chua, người ta dừng lại ở vị chua ấy; đối với nước chấm có vị mặn, người ta dừng lại ở vị mặn ấy. Trong khi đó những người Trung Hoa thực thụ ngừng ăn ngay khi không thấy đói nữa: đó là vì họ nhận thức rằng có thiếu một sự hoàn thiện phía bên

---

(*) "Thư bàn về thơ ca" của Tư Không Thự – Sikong Tu, thế kỷ IX, điểm xuất phát của một truyền thống phê bình thơ.

kia cái chua và cái mặn. (Còn những người Giang Lăng thì rõ ràng đã quen không phân biệt cái bên này với cái bên kia như người Hán[69]).

Cái không hay của các vị quá lộ liễu như giấm hay nước chấm, đó là những vị ấy chỉ dừng ở chỗ chua hay mặn mà không tiến xa hơn về phía bên kia. Nghệ thuật nhấm nháp ẩm thực, khác với thói quen của người phía Nam chỉ thiên về cường độ trước mắt của các vị, là biết dừng lại đúng lúc để cho những giá trị khác xuất hiện. Cách nói truyền thống "biết phân biệt mùi vị" trong khung cảnh này mang một ý nghĩa tương đối mới: Vấn đề không còn là chuyện phân biệt các vị khác nhau (chua, mặn vv.) mà phân biệt, ngay *trong lòng một vị* nào đó một mặt là tính thô, đặc, sánh của vị đó, còn mặt khác là *phía bên kia của vị* khi vị được nối dài và gạn lọc hết mọi dư chấn cảm xúc gói gọn trong "cái đó" để lan tỏa rộng ra ngoài. Đối với cuộc sống chân chính thì sự tiếp xúc với vị chỉ là giai đoạn "không"(zêro). Cuộc sống ấy càng trở nên hàm súc hơn khi được triển khai trên một sự thiếu vắng tương đối (ngừng ăn chẳng hạn). Điều đó làm mẫu lí tưởng cho nghệ thuật làm thơ:

Thơ phải gần mà không nông cạn, phải tiến về phía xa không còn biên giới: lúc đó ta mới nói được rằng ta có sự tuyệt vời về phía bên kia âm hưởng[70].

Theo tác giả của bức thư này về cuối đời Đường (ta đã có dịp đọc bài thơ của ông với nhan đề "*Hài hoà cái nhạt*"), những khuôn mặt tiêu biểu nhất của cách làm thơ

này (Vương Duy và Vi Ứng Vật) có một cách diễn đạt "trong trẻo và nhạt, tinh tế và chất lọc$_{p'}$". Phong cách riêng của họ như vậy không làm cho thơ thiếu sức sống. Tác giả còn nói thêm rằng vị thơ của những nhà thơ ấy "trong trẻo và lan tỏa ra xa như một ngọn gió thổi qua những ngọn núi » (hoặc theo một dị bản : « như một dòng nước trong lan tỏa khắp nơi»[71]). Mặt khác, dạng thi pháp tương ứng tốt nhất với sự lan toả của vị, về mặt lô gích mà nói, đó là cách vừa nói xong thì dừng lại ngay. Đó là dạng ngắn gọn nhất :tứ tuyệt.

Làm thơ tứ tuyệt đòi hỏi phải có tài năng cao rộng, bởi lẽ mọi biến thiên chuyển đổi trong tứ tuyệt được thông qua một qui trình trí tuệ tự phát rất khó nắm bắt[72].

Cũng như cái vị chân thực chỉ hiện ra về phía bên kia sự tiếp xúc cảm giác thô thiển với thức ăn, việc thưởng thức thơ chỉ đến sau khi đã vượt qua tình trạng vật chất của ngôn ngữ trong thơ, hay như người Trung Hoa thường nói, sau khi đã « đi về phía bên kia từ ngữ ». Như vậy thì sự triển khai nghĩa càng phong phú khi vật chật ngôn ngữ càng hạn hẹp (chỉ có hai mươi âm tiết của thể thơ tứ tuyệt mà thôi) và cái nhạt là phẩm chất của bài thơ có khả năng tiếp thu sự biến hoá vô tận.

Sau đây là một bài thơ tứ tuyệt mà tôi thích dịch từ ra từ để rồi độc giả tự sắp xếp lấy ý nghĩa. Các nhà phê bình Trung Hoa đã từng nhận xét bài này trên cơ sở cái nhạt trong thơ.

Núi – vắng / không – thấy – ai
Chỉ – nghe / từ người – giọng –vang lên
Trở lại – tia sáng/ xâm nhập – chiều sâu – rừng
Lần nữa – lấp lánh/ xanh lục – rêu – phía trên(*)

Một nhà bình luận bài thơ này nói: "thơ tôn vinh tầm cỡ ý nghĩa, còn tầm cỡ ý nghĩa tôn vinh cái gì xa chứ không gần, tôn vinh cái nhạt chứ không phải cái đậm (cái nổi): cái gì đậm và gần thì dễ nhận ra trong khi cái gì nhạt và xa thì ta khó mà ý thức được"[73]. Đối với một nhà phê bình theo truyền thống Trung Hoa, chỉ cần chỉ ra cái nhạt là đủ, việc đó mở đường cho người đọc, không cần bình luận gì thêm nữa, ngoại trừ dẫn ra những thí dụ khác. Đối với một nhà phê bình hiện đại cũng vậy, "cách diễn đạt dầu có nhạt vẫn mang ý nghĩa tối đa"[74].

Ta hãy đọc lại bài tứ tuyệt trên. Toàn bài thơ được triển khai trong bầu không khí hiện diện-khiếm diện, xuất hiện rồi biến mất. Cứ thế, mô típ về sự cô đơn ở câu thơ đầu được bù trừ trong câu thứ hai bằng những tiếng vọng thoáng nghe. Thay vì triển khai về mặt tu từ và khai thác chủ đề, mô típ về sự cô đơn dừng lại đó, không mở rộng hơn, không nhấn mạnh hơn: ta đơn độc nhưng không tách khỏi người khác, núi vắng nhưng vẫn nghe tiếng người. Một chủ đề được phác thảo nhưng nó bị

(*) Thơ tứ tuyệt của Vương Duy – Wang Wei, thế kỷ thứ VIII, nhan đề «Vườn nai »

chặn lại; một khoảng cách vừa nhìn thấy nhưng nó chỉ tương đối thôi: sự cô đơn này không hào hùng trong cách nói và chẳng khổ hạnh gì trong ý định. Bởi lẽ khi người ta đứng ở ngưỡng cửa sự cô đơn (như đứng bên lề của chủ đề) người ta sẽ nhạy cảm hơn với tầm ảo của nó và người ta sẽ bị cuốn hút sâu sắc nhất. "Núi" – "người": lương tri mở ra cho hai khả năng, nó thưởng thức cái này thông qua cái kia. Lương tri đó không bao giờ chìm đắm trong ưu phiền của thế gian mà cũng không tiêu vong trong cõi hư vô thuần tuý.

Hai câu thơ đầu của bài tứ tuyệt trên đã phúc đáp lại hai câu của Đào Nguyên Minh – Tao Yuanming, nhà thơ lớn đầu tiên về cái nhạt:

Tôi dựng ngôi nhà tranh ngay giữa nhân gian
Nhưng nơi đó vắng bóng ngựa xe.

Đồng thời đảo ngược một cách tinh tế mối quan hệ: trong bài thơ trước, theo cách nói của người Trung Hoa, "nỗi cô đơn giữa những tiếng ồn", còn trong bài thơ sau làm nguồn cảm hứng cho bài thơ trước, ta lại có "tiếng ồn giữa sự cô đơn".

Nghệ thuật của sự cân bằng này (chỗ dựa cho cái nhạt) được nhận ra ngay trong cấu trúc bài thơ: giữa cái mô típ của những giao thoa trong thế giới tự nhiên và thế giới con người (các câu 1-2) và mô típ của những tương tác trong thế giới tự nhiên (các câu 3-4). Nghệ thuật cân bằng ấy cũng có mặt trong phần đảo ngược chủ đề: tia

sáng chiếu rọi bóng tối (câu 3) rồi lúc tranh tối tranh sáng phản chiếu ánh sáng trở lại (câu 4). Lại nữa, thao tác "xâm nhập" (vào sâu trong rừng) được bù trừ bằng thao tác "phản chiếu" trên bề mặt : "rêu – bên trên".

Ta còn có thể bám sát trò chơi của những lực căng đồng qui hài hoà với nhau, những sự đối cực dần dần bị trung hoà. Từ "chỉ" ở đầu câu thứ hai có tác dụng giảm nhẹ câu đầu, cái nghe cân bằng với cái thấy, câu khẳng định bù trừ cho câu phủ định đi trước, "trở lại" và "lần nữa" đặt song song ở hai đầu các câu thơ cuối (tia nắng chiều và ánh sáng phản chiếu) tạo nên một nhị thức nói lên tính khứ hồi, sự đi đi lại lại không ngừng của vạn vật...

Cái nhạt trong thơ sở dĩ có được là do nghĩa của thơ không xuất hiện (theo cách này hay cách khác), nó thể hiện qua hiện tượng và tình huống mà không bao giờ áp đặt cho ta. Không có gì lôi kéo sự chú ý cũng như hiện ra để ám lấy ta, tất cả những gì bắt đầu hình thành liền rút lui và biến hoá. Theo một cách nói hay của Trung Hoa có nguồn gốc Phật học, ở đây lương tri không "gắn bó", không "từ bỏ"[q'], tức là không tham gia vào thực tiễn của các hiện tượng, không sa lầy vào đó cũng không dứt đoạn với các hiện tượng ấy (để bó mình vào một ảo ảnh giả tạo của vật tự nó), vì như vậy sẽ có nguy cơ làm cho các hiện tượng không đổi mới được, không có luồng khí mới. Muốn có chặng đường nội tâm lâu dài nhất, phải tìm cách xa lánh dầu chỉ trong tưởng tượng những hiện tượng thực tiễn và cần phải dửng dưng đối với chúng.

Việc ý nghĩa không ngừng toát ra như vậy, như một hương vị lan toả liên tục, không dồn dập mà hài hoà phân tán và vì vậy mà luôn luôn hiện diện trong lương tri chúng ta, việc đó được minh hoạ qua hình ảnh tuyệt vời sau đây: "Ngôn ngữ nhà thơ sinh ra tựa như luồng hơi nước toát ra từ viên ngọc chôn vùi dưới đất trong cánh đồng xanh dưới ánh mặt trời ấm áp: người ta chiêm ngưỡng luồng hơi ấy nhưng không thể nhìn rõ nó". Đó là "cách hình dung về phía bên kia cách hình dung" và "phong cảnh về phía bên kia phong cảnh"[75].

Ở Trung Quốc, những hình ảnh và những cách nói trên đây đủ để tạo nên sự qui chiếu, chỉ ra một truyền thống. Những hình ảnh và cách nói ấy tự khép kín, bao bọc bằng im lặng, tạo nên cái duyên cho những châm ngôn vĩnh cửu. Phải cố hết sức mới làm lay chuyển những cách nói hoàn hảo đó, để đặt ra những nghi vấn như: làm thế nào để hình dung được cái "phía bên kia" (của vị, của cảnh quan)? Bởi lẽ người ta ai cũng muốn được nghe rõ theo quan điểm thi pháp cái khả năng lan toả và phát tán "xa vời" mà cái nhạt tạo ra là gì. Một bức thư nổi tiếng khác, kế tục thư trước mặc dầu cách nhau hai thế kỷ, đề nghị một cách suy tư trên một bình diện khác, thuận tiện hơn do xúc cảm trực tiếp, đó là bình diện các nét chữ[*]: lần này ta thấy đường nét do ngòi bút vạch ra làm hình ảnh ẩn dụ cho đường nét kia,

[*] Tô Đông Pha – Su Dongpo, thế kỷ XI, thi sĩ, hoạ sĩ, thư pháp. Những nhận xét phê phán của ông ảnh hưởng lớn đến truyền thống Trung Hoa.

đường nét thi pháp. Tác giả bức thư cũng kêu gọi chú ý đến giá trị biểu hiện của sự song song: thoạt tiên ông đặt đối lập hai thời đại thư pháp Trung Hoa, những bậc thầy thế kỷ thứ IV và các bậc thầy đời Đường.

Về thư pháp, tôi coi nét chữ của Trung Hựu – Zhong You và Vương Hi Trật – Wang XIzhi có vẻ buồn, rời rạc, giản đơn, xa vắng, thế mà cái thành công tuyệt vời của họ thuộc về phía bên kia nét bút. Dưới đời Đường, Nhan Chấn Thanh – Yan Zhenqing và Liễu Tóng Nguyên – Liu Gongquan đã tổng hợp lại tất cả kỹ thuật cầm bút xưa và nay, họ ra sức phát triển và khai thác tính năng các loại thư pháp ấy. Người ta ai cũng xem họ là những bậc thầy. Tuy nhiên nghệ thuật của Trung và Vương tỏ ra tinh tế hơn[76].

Ở Trung Quốc từ lâu đã thành lệ là xét đoán các môn nghệ thuật khác nhau theo cùng một cách và lấy yêu cầu của môn này làm yêu cầu của môn kia. Theo gương những bậc thầy đời Đường về thư pháp, những người đã biết phát huy truyền thống thời trước và đẩy nghệ thuật đến mức cao, những nhà thơ lớn đời Đường (Lý Bạch – Li Bo và Đỗ Phủ – Du Fu), những nhà thơ "lớn nhất" vì thành thạo hết mọi thể thơ:

Do tài năng rạng rỡ mà họ vượt lên trên tất cả những thế hệ thơ ca và vượt lên trên những nhà thơ khác thời xưa cũng như thời nay. Nhưng cái vẻ bay cao lên trên cõi bụi trần đã từng đặc trưng cho truyền thông nước Vệ-Wei và Tấn-Jin (thế kỷ III và IV) bỗng nhiên đâu còn nữa.

Cần thiết phải suy nghĩ thêm về chủ đề đó: nghệ thuật hoàn thiện nhất không nhất thiết phải là nghệ thuật có hiệu ứng thành công nhất. Bởi lẽ vì chính sự hoàn thiện đã làm cho nghệ thuật suy yếu rồi. Nếu nghệ thuật thư pháp của các bậc thầy đời Đường là đạt nhất thì nó trong chừng mực nào đó thua kém thời trước: thời mà mọi thứ cơ bản là "giản lược", với những nét "rời rạc" tẩu tán trên giấy, tựa như người ta dùng ngòi bút thờ ơ tạo nên chúng, thay vì do một sự nỗ lực chú ý cao độ hay do một nghệ thuật khá trau dời. Những nét ấy không tìm cách áp đặt sức mạnh lên ta, không tỏ ra phong phú sinh động, trái lại chúng có vẻ như mất đi cái đậm đà và như không còn hiện diện nữa như những giây phút đầu vậy. tất cả tuồng như chúng không muốn dây vào nhân gian thế sự, không chen lấn vào thực tại, không tỏ ra quá hiện hữu (những từ ngữ ấy thường dùng để đặc trưng cho "dáng dấp" một kẻ dửng dưng bậc cao). Tuồng như đó là dấu vết mơ hồ của một nguồn cảm hứng từ chốn xa, những nét chữ gợi lên niềm tương tư nào đó: đường nét ấy chỉ được cảm nhận như là "dấu vết", một sự khước từ được gợi lên từ đó để tôn vinh thư pháp như ngọn sóng trong sự cô đơn[s].

Đối với nghệ thuật thơ ca thì tình hình cũng v như vậy. Thơ ca trước đời Đường đã biểu lộ phần nào tính dửng dưng, cả về phương diện tín hiệu lẫn phương diện tâm tư trong thơ. Cái dửng dưng ấy nâng ta lên trên "chốn bụi trần" (theo cách nói nhà Phật)[t], tức là chốn

của dấu hiệu xúc cảm và sự lệ thuộc của ta vào chúng. Phẩm chất ấy của phong cách văn học rõ ràng đến từ cái nhạt.

Mặc dầu những nhà thơ kế tục Lý Bạch – Li Bo và Đỗ Phủ – Du Fu đôi khi tỏ ra nắm được âm hưởng xa xôi kia, tài năng của họ cũng không vượt lên trên tham vọng của họ được. Chỉ có Vi Ứng Vật – Wei Yingwu và Liễu Tống Nguyên – Liu Zongyuan biết khai triển một sự sum sê tinh tế giữa cái giản dị ngày xưa và thông qua cái nhạt mà đưa ra được một cái vị tuyệt hảo.

Chẳng hạn, người ta thường đọc hai câu thơ cuối của bài thơ sau theo chiều hướng "một cảm giác vượt lên trên chốn bụi trần"(*)(77):

Sớm nay thư phòng trên tỉnh lị lấy làm lạnh lẽo
Bất thần ta nghĩ đến vị sơn chủ
Ông đó đang hái củi gai dưới thung lũng
Đem về nấu những viên sỏi trắng?

Ta muốn mang một bầu rượu
Đi mua vui cho ông tối nay khi xấu trời
Nhưng lá rụng đã phủ đầy núi vắng
Làm sao ta tìm được vết chân ông?

(*) Vi Ứng Vật – Wei Yingwu (thế kỷ thứ VIII): "Gửi Đạo sỹ trên núi Khuyến Giáo Quanjiao"

Đây – Đó; Tỉnh ly – Thiên nhiên: cái lạnh cảm nhận vào một buổi sáng trong căn phòng ở phố khiến nhà thơ bất thần nhớ đến “khách”, một đạo sĩ sống cô độc trên núi (một sơn chủ hay là vị khách phương xa của nhà thơ?). Hai câu thơ 3-4 hình dung cuộc sống đạm bạc của đạo sĩ. Người ta biết rằng cuộc sống trí tuệ cao thể hiện ở những công việc bình thường nhất như “đi hái củi”, chứ không phải qua những hành vi sùng kính long trọng nhất (trong bài thơ “những viên sỏi trắng” nhắc lại chuyện một tu sĩ Lão giáo thời cổ đi biển gặp lúc lương cạn đành lấy sỏi trắng nấu thay cơm). “Bầu rượu” lại là một nét khác của sự dung dị, lần này mượn ở một tích Nho giáo(78), nhằm gợi lên một sự xa vắng trơ trọi đến buồn thảm. Rồi đến mùa thu, luôn luôn như vậy: hễ nhắc đến mùa thu trong trẻo thì không khí như biến đi thành khoảng không hoang vắng vào cuối bài thơ, những tín hiệu bắt được đều nói lên sự thiếu vắng. Trong câu thơ trước câu thơ cuối, ta thấy phép nghịch dụ của cái trống rỗng với cái tràn đầy: điều đó thấy được qua cách dịch từng chữ như sau:

... làm đầy – trống rỗng – núi,

Phép này không chỉ là một xảo thuật tu từ , nó gợi lên rằng cái “tràn đầy” ngăn chặn tác giả (che hết dấu chân đạo sĩ khiến tác giả khó tìm bạn) chỉ là những thực tại nhất thời và đã tự tan biến rồi (lá rụng). Câu thơ cuối cùng làm ta nhớ lại một câu thơ của nhà thơ thiên về cái

nhạt đã có lần nói tới (nhà thơ Đào Nguyên Minh – Tao Yuanming):

Yên lặng khắp nơi, không có dấu chân người nhưng nó khai triển mô típ một cách sắc sảo làm cho ta cảm nhận rõ hơn cái vận động lu mờ dần. Cũng phải qua cách dịch từng chữ ta mới thấy rõ hơn điều đó:

Nơi nào – tìm – những bước chân – dấu vết?

Cảm giác về cái thiếu vắng không đến ngay một lúc trọn vẹn mà từ từ: nó được báo dần dần, người ta *nắm bắt* dần dần. Điều đó có được không chỉ nhờ câu thơ ở dạng nghi vấn mà còn nhờ vào hiệu ứng tầng bậc (không nhằm thôi thúc mà ngược lại chỉ rút từ từ). Việc đưa địa điểm lên đầu câu thơ làm cho địa điểm mất dần tầm quan trọng của nó, làm cho nó nhợt nhạt đi: cuộc sống kia quả thực có tầm cỡ lí tưởng nhưng cái lí tưởng thực thụ chỉ có ở trong lóng. Trong khi mà mọi tín hiệu tan biến dần đi, cái "phía bên kia" của chúng hấp dẫn ta và câu thơ cuối dùng làm thủ pháp cho sự dửng dưng.

Bài thơ trên thực hiện trong ta một sự chuyển hoá. Nhưng cái "phía bên kia" nơi ta được dẫn đến không có tính siêu hình. Đó không phải là một thế giới khác so với thế giới chúng ta. mà chính là thế giới chúng ta (cái duy nhất) được gạn lọc hết mọi sự mờ đục, thoát ra khỏi thực tại của nó, trở lại sự tươi mát ban đầu. Chính vì vậy nó được diễn đạt bằng cái nhạt và bằng phương tiện thơ ca

ta mới thâm nhập vào đó được. Chủ đề này đã trở thành kinh điển trong suy ngẫm văn học[*]:

Hỏi: - *Theo Cổ nhân thì phải biết cách phân biệt các vị mới có đủ khả năng hiểu biết thơ ca. Tôi xin hỏi ngài người ta có thể phân biệt được thi vị từ đậu?*

Đáp: - *Theo Tư Không Thự đời Đường, ai muốn tìm hiểu thơ ca phải biết thế nào là "cái vị bên kia cái vị". Cách nói đó do Tô Đông Pha – Su Dongpo xướng lên và được hưởng ứng rộng rãi. nếu ta muốn tìm hiểu thơ của Đào Nguyên Minh – Tao Yuanming, Vương Duy – Wang Wei, Vi Ứng Vật – Wei Yingwu hay Liễu Tống Nguyên – Liu Zongyuan chẳng hạn, thì ta cần tìm cái vị chân thực trong lòng cái gì nhạt và phẳng lặng. Thoạt đầu không ai để ý nhưng cái vị chân chính đó rất khó quên chừng nào người ta nhấm nháp bài thơ. Chính vì vậy mà khi Lữ Hồng Kiên (?)- Lu Hongjian đi nếm đủ mọi loại nước suối trên thế gian, ông xếp nước sông cái Trung Lĩnh - Zhongling lên hàng đầu. Nước sông đó có vị nhạt nhưng thực tế lại không nhạt. Nước đó có vị tuyệt hảo trên đời, không có vị của món ăn nào sánh được. Dĩ nhiên "những kẻ biết thưởng thức vị thức ăn" là khá hiếm, nhưng những kẻ biết đánh giá vị của nước càng hiếm hơn*[79].

Ta thấy ở đây sự công nhận dứt khoát cho một truyền thống thi ca. Truyền thống này được qui về một

---

[*] Vương Thời Chẩn – Wang Shizhen, nhà thi pháp của "âm hưởng trí tuệ" thế kỷ XVII.

số nhà thơ nhất định (danh sách cać nhà thơ ấy được chính thức công nhận : Đào Nguyên Minh, Vương Duy, Vi Ứng Vật, Liễu Tống Nguyên). Truyền thống thi ca này có chung một lập luận: cái nhạt chứa cái vị đậm đà nhất, cái gì ta không để ý sẽ trở thành lôi cuốn hấp dẫn, khó quên; cái vị lý tưởng suy cho cùng là vị của nước lã.

Tuy vậy ta chớ nên quên cái gì mà truyền thống thi ca ấy giữ được như là yếu tố độc đáo. Ở Phương Tây, chúng ta có thói quen (vả lại thói quen này được củng cố qua sự kìm toả của ngôn ngữ học) quan niệm tín hiệu thông qua các hệ thống và các hiệu ứng riêng của chúng, độc lập với mọi tâm trạng và ý thức hệ. Quan niệm như vậy dẫn ta đến một môn khoa học hoàn chỉnh: môn "tín hiệu học". Thế mà khi đọc các bài thơ trích dẫn vừa qua, ta phải nhận ra rằng sự phong phú (ảo) của cái nhạt không thể tách rời khỏi trực cảm riêng tư về cuộc đời("dửng dưng" với mọi hiện tượng, nắm được cái "rỗng" gắn liền với mọi sự vật vv.), rằng "cái xa vời" chỉ có thể tiếp cận được khi đã có một hành trình nội tâm nào đó (cái xa đó tạo điều kiện để có cái nội tâm). Từ đó suy ra rằng tín hiệu "nhạt" không có thuộc tính tự nhiên của tín hiệu là cái để hình dung. Nó dùng để "*thoái thác hình dung*" thì đúng hơn. Còn "phía bên kia" cái nhạt thì không có biểu tượng nào.

13

"RÌA" VÀ "TÂM" CỦA VỊ[(*)]

Ta có thể lật ngược viễn cảnh lại: cái chiều của "xa cách" không được biểu thị bằng sự nở loe ra ngoài nữa, còn cái trọn vẹn thì nằm bên trong. "Cái phía bên kia" của cái nhạt là "tâm" của vị, còn cái nhạt chính là "rìa". Lô gích của sự vượt lên chính mình vẫn như trước, nhưng có thêm một trực cảm mới do ảnh hưởng Phật học mà ra. Ta sẽ phân biệt tốt hơn ngay lập tức cái gì tách biệt cuộc sống siêu thoát do cái nhạt mang lại với căng thẳng do một mối dây liên hệ tượng trưng tạo ra[(**)]:

Thơ của Liễu Tống Nguyên kém hơn thơ Đào Nguyên Minh nhưng hay hơn thơ Vi Ứng Vật. Thơ của Hàn Dũ – Han Yu hay cả về mặt cảm xúc sắc sảo và lối diễn đạt táo bạo nhưng lại kém về chiều sâu trong trẻo và kín đáo. Lý do người ta chuộng cái khô và cái nhạt là nếu bên ngoài khô thì bên trong phong phú còn cái nhạt chỉ là bên ngoài, che dấu cái đẹp bên trong. Đó là trường hợp của các nhà thơ Đào Nguyên Minh và Liễu Tống Nguyên.

(*) "Bord" et "Centre" de la Saveon.

(**) Tô Đông Pha – Su Dongpo, nhà phê bình thơ Đường.

Nhưng nếu ở tâm cũng như ngoài rìa mọi thứ đều nhạt và khô thì liệu có ích gì mà bàn tới nữa? Theo các nhà Phật học, "Cái đó giống như khi người ta ăn mật ong, người ta chỉ thấy đâu cũng ngọt, ở tâm hay ở rìa". Khi người ta nếm ngũ vị, người ta ai cũng phân biệt được cái đắng với cái ngọt; nhưng thật hiếm thấy người biết phân biệt thế nào là "tâm" thế nào là "rìa" của cùng một vị[80].

Bên ngoài nhạt nhưng bên trong phong phú, đó là do ta đi từ "rìa " gây thất vọng của vị đến cái trọn vẹn nằm ở "tâm"u'. Hai câu thơ sau thuộc phần cuối của bài thơ cũng của tác giả trên làm cho ta thấy rõ hơn tính trung tâm của vị:

Cái mặn và cái chua cả hai thường được người ta yêu thích

Nhưng cái vị tuyệt hảo thì nằm ở trung tâm không bao giờ tiêu tanv'[81]

Cái giá trị của trung tâm (zhong) là như vậy đó. Ta đã biết nho học ngày xưa gắn liền với khái niệm trung tâm như thế nào, nếu giữ được vị trí trung tâm, người ta tránh được thiên lệch và một khi đã thiên lệch thì khó mà phát triển hài hoà với thế gian. Ở đây ta gặp lại sự trung hoà rất cơ bản cho quá trình phát triển thầm lặng vĩ đại của mọi vật, một quá trình tự điều chỉnh và bất di bất dịch. Trong trường phái Phật học Trung lộ (Madhyamika), xuất hiện ở Ấn Độ vào đầu kỷ nguyên của chúng ta, tính trung tâm được tôn vinh so với sự

trống không (sunya). Tính trung tâm loại bỏ sự đối lập giữa hai cực, đó là cái tồn tại và không tồn tại, cái khẳng định và cái phủ định, cái sướng và cái khổ. Nhờ có trung tâm mà chân lý không đi nước đôi. Chừng nào mà chân lí còn tính tương đối và tuân theo lí lẽ con người, sự phân biệt vẫn còn tồn tại giữa chủ thể và vật thể, giữa sự thực và sai lầm. Nhưng một khi ta đã nắm bắt được hoàn toàn cái trống không và cái phi hiện thực của các hiện tượng, lúc đó chân lý tuyệt đối (prajna) "không còn có gì cụ thể hay cá thể nữa để tạo thành đối tượng cho một sự cá biệt hoá"[(82)]. Vừa hay là chính cái nhạt theo nghĩa Trung Hoa dẫn chúng ta đến tình huống trung tâm ấy.

Lý thuyết Phật học phái Trung lộ khi xâm nhập vào Trung Quốc, hoà đồng với một số nhân tố Lão học, mang đến một mô hình lập luận chặt chẽ mà người Trung Hoa chưa hề quen thuộc. Lý thuyết đó cung cấp cơ sở lí luận cho họ trong việc giải quyết những sự đối lập cũng như khắc phục những sai lầm do tính thiên vị gây ra[(*)]. Nhờ vào tính "mênh mông" của trực cảm mà người ta có khả năng "xoá bỏ sự phân biệt giữa cái hiện hữu và cái hư vô và liên kết kẻ phàm tục với người có đạo"[(83)]. Bởi lẽ đồng thời với việc phải thoát ra khỏi "sự trói buộc" (do đam mê mà ra) và khỏi "ảo tưởng" (về tính thực tại thường trực), ta không nên hùa theo những người cực

---

(*) Tinh Nhuệ – Sheng Rui và Tinh Triều – Sheng Zhao, hai vị du nhập thuyết Madhyamika vào Trung Quốc, thế kỷ IV-V.

đoan phía kia thuộc phái hinayana với quan điểm "một phía" của họ, chán ghét cõi trần và khước từ cuộc sống. Thực vậy, từ bỏ tính chất tuyệt đối của sinh tồn "không có nghĩa là phải từ bỏ mọi chúng sinh, bịt tai che mắt lại để vĩnh viễn im lặng và tối tăm"[84]. Bởi lẽ chúng sinh không chỉ thuộc về chính họ mà còn phụ thuộc vào những nguyên nhân và những điều kiện sinh tồn. Chúng sinh không tồn tại thực sự, nhưng vì chúng rõ ràng xuất hiện trên những nguyên nhân và điều kiện ấy, nên nói rằng chúng không tồn tại cũng không đúng. Như vậy, cũng giống như cái tồn tại là không tuyệt đối, cái không tồn tại tự phủ định mình theo cách nào đó và không thể là "một cái rỗng hoàn toàn". "Chừng nào mà cái tồn tại không đồng nhất với cái tuyệt đối, chừng nào mà cái không tồn tại không xoá hết dấu vết, tồn tại và không tồn tại chỉ khác nhau về tên gọi mà có bản chất như nhau"[85]. Cứ thế cái trung đạo không lẫn được với cái vật tự nó (noumène) cũng như không lẫn được với các hiện tượng. Cái trung đạo không đứng về phía vật tự nó cũng không đứng về phía các hiện tượng, nó làm tiêu vong tính đối ngẫu của chúng mà thôi. Nó dẫn đến sự đồng hoá các cực, không chỉ giữa hai cực tồn tại và không tồn tại, mà còn giữa cái phàm tục và cái có đạo, giữa nirvana và samsara, giữa Đức Phật và chúng sinh...

Trở lại với mô típ cái nhạt: các cực là những "rìa" còn "tâm" vượt lên trên hết mọi sự khác biệt. Ta lấy lại hai câu thơ xem xét trên đây, trong đó "cái chua" cũng

như "cái mặn" đều thuộc về "những thứ được yêu thích". Như vậy cần đứng "giữa" hai cực ấy (chua, mặn) và vượt lên tính đối ngẫu của chúng mới tìm được cái vị chân thực, cái vị "không bao giờ tiêu tan"[86].

Hai câu thơ đi trước các câu nói về cái nhạt đã gợi lên lí tưởng về cuộc sống nhạt:

Sống trên thế gian và rảo bước giữa những con người

Mà thấy mình như đang nằm trên những đỉnh núi mây che.

Hai thao tác đối lập ấy: "vào chốn nhân gian", "ra khỏi thế gian" theo cách đối ngẫu truyền thống Trung Hoa, ở đây không mâu thuẫn với nhau nữa. Vả lại, việc dàn hoà giữa cuộc sống trí tuệ và cuộc sống xã hội dưới con mắt của các sĩ phu Trung Hoa luôn luôn có tầm quan trọng đáng kể, và quan trọng ở chỗ là các sĩ phu luôn luôn quan tâm đến chính trị và không tán thành cuộc sống tách biệt ra khỏi xã hội của các nhà tu. Cái nhạt coi như lý tưởng của sự sinh tồn, sẽ không làm ta lạc bước trong thế kỷ và không làm ta bị tù hãm trong cô độc. Vị ở thế trung tâm không còn có phản đề ảo tưởng nữa và các mặt đối lập cũng tiêu vong:

Bãi đất và lều trại – núi và rừng
Chẳng có gì để phân biệt chúng![87]

Ta chỉ thưởng thức được vị ở thế trung tâm nếu ta biết cách không để cho một vị cá biệt bất kỳ nào đó hạn

chế, ám ảnh mình; ta cũng không loại bỏ vị cá biệt đó. Khi người ta không ưu ái một vị nào mà bỏ rơi vị khác, khi người ta sẵn sàng thưởng thức các vị như nhau, người ta không còn thấy các vị đối chọi nhau nữa và người ta thoải mái với bất kỳ vị nào. Cái vị "trong trẻo" (thanh-qing) là như vậy. Vị này do tính nhạt mà nối kết được tất cả những vị khác và dàn hoà chúng với nhau. Một bài thơ khác có các câu kết thúc như sau:

Giữa chốn nhân gian có cái vị
Do trong trẻo mà người ta yêu"[88].

Bây giờ ta thấy rõ cái "tâm" so với cái "rìa" như thế nào rồi. Nhưng còn vấn đề làm sao quan niệm mối chuyển tiếp từ cái này sang cái kia. Tôi cho rằng lại một lần nữa sự đối chiếu các nền văn hoá sẽ giúp ta thấy rõ vấn đề. Ta biết rằng trong truyền thống Hy Lạp, "cái vỏ bọc" (của một huyền thoại) chứa một chân lý được chôn sâu từ bên trong. "Rìa" của vị hay "tấm khăn" trong ẩn dụ: trong cả hai trường hợp, có một "cái bên ngoài" cần vượt qua (một bên là "phía", một bên là "vải che thân") nhằm đạt đến "chỗ sâu". Chính nhờ vào tính hai mặt của ý nghĩa này, giữa cái bên ngoài và cái thực tế, mà ta đến được với trực cảm chân chính.

Xuất phát từ sự tương tự như trên, ta cần tìm hiểu xem sự vượt quá diễn ra như thế nào. Tính cách ngụ ngôn của các huyền thoại dùng để bảo vệ chân lý khỏi cái nhìn thông tục thì ít mà nhằm chủ yếu kích thích ta

tìm tòi trên một bình diện khác. Theo Proclus (*Bình luận về Nước Cộng Hoà*, luận văn số VI), các huyền thoại của Homère cáng trưng ra bao nhiêu cái xấu xí và uế tạp (chiến tranh giữa các vị thần, sự ngoại tình, sự thiến....) thì chúng dẫn ta đến ý tưởng trong sáng bấy nhiêu về thần linh. Những huyền thoại ấy được thần linh gợi cảm và khác với những huyền thoại chuyên về giáo dục, "dùng cách phản-thiên nhiên để chỉ ra cái gì giúp các vị thần vượt qua thiên nhiên, dùng cách phản lý trí để chỉ ra cái gì linh thiêng hơn cả lý trí, dùng những đồ vật mà ta cho là xấu để chỉ ra cái gì do giản dị mà vượt trội hẳn cái đẹp phiến diện...." Bằng cách đưa ra một hình ảnh cố tình méo mó hay quái dị, khía cạnh tượng trưng của huyền thoại không chỉ nhằm mô tả cái "ma quỉ" của thực tại, "phần ăn sâu nhất" trong câu chuyện, mà khiến ta đi đến một cách nhìn đối lập, siêu nghiệm, của thần linh. Có thể nói rằng hình ảnh càng trái ngược thì nó ít dễ hiểu đi và vì vậy nó buộc ta phải vượt lên trên từ ngữ trước mắt, cắt đứt với cái xúc cảm trực tiếp để nâng ta lên Cõi Lý tính. Cái tầm thường dẫn đến cái Lý tưởng, cái vẻ bề ngoài dẫn đến Chân lý. Ta nhớ lại các Ông khỉ cụ: dưới các bộ mặt nhăn nhó chứa đựng một kho tàng quí giá. Cũng vậy, ngôn ngữ đầy hình ảnh của Thánh Kinh, theo Clément của Alexandrie (Stromate V), đối với ta là một sự kích thích. Cái tấm khăn trong câu chuyện ẩn dụ không chỉ dùng để trang sức, nó khích thích ta đi tìm dưới tấm khăn đó điều bí mật bị che dấu.[89] Nói chung, lô gích của biểu tượng nhằm tạo ra giữa cách dùng từ ngữ và mục tiêu của nó một *sức căng*

tối đa. Từ sức căng ấy mà sinh ra yêu cầu cao về nghĩa và tầm cỡ của nó.

Như ta đã thấy, sự vượt lên trên nhờ cái nhạt hoàn toàn là chuyện khác hẳn. Cái vượt lên này không đòi hỏi ta đi tìm một nghĩa khác, xuất phát từ việc tìm một bí mật che dấu đâu đó, mà khiến ta giải thoát mình khỏi tính dị biệt của nghĩa, khỏi mọi vị riêng biệt quá lộ liễu. Cái nhạt ngoài rìa không kéo ta vào sức căng mà làm ta thoát khỏi mọi ràng buộc: nó tạo ra cái *hoà dịu*. Nó làm cho lương tri thanh thản. Bởi lẽ sự vượt lên trên này không định hướng, nó không dẫn ta đi đến đâu cả ngoài chính nó. Ta thấy là ở đây không có sự đối lập giữa cái lý tính và cái cảm tính, giữa vật tự nó và các hiện tượng, còn "tâm" thì không hiện thân cho cái gì cả, ngay cho sự Hư Vô, cái tồn tại quả là không tồn tại nhưng nó lại không "phi tồn tại". Chỉ cần không để cho cái tồn tại khống chế mình là mình có thể hưởng thụ nó. Cái nhạt là vị của cái ảo, là sức mạnh tiến hoá và biến đổi, và do đó nó vô tận. Ở đây vẫn không có Nghĩa để tìm, có Thần khải để chờ mong, còn "tâm" không phải là Chân lý đối lập với sai lầm.: ngược lại, mọi Thông báo nhường chỗ cho sự im lặng.

Trong sutra nhà Phật, sau khi mỗi người đã dạy cách "đi vào cõi vô đối ngẫu" (advaya)(*), Vimalakirti

(*) *Sutra của Vimalakirti*, bản dịch thế kỷ III, một trong những kinh Phật được người Trung Hoa ham chuộng.

giữ im lặng còn Manjusri chỉ biết tán đồng cách trả lời đó[90]. Ở một giai đoạn như vậy, kẻ nào không nói gì sẽ không có gì để người ta bài bác và "hiện tượng, âm, ý tưởng đều vô dụng". Cái vị thay thế cho cái biết, nó là khát vọng chân chính nhất.

14

CÁI NHẠT HAY SỨC MẠNH

Giá trị của cái nhạt, có vẻ như một nghịch lý, từ nay tỏ ra là sự hiển nhiên (khó mà nói lên cái hiển nhiên này vì nó hiện diện khắp nơi và không cần cảm nhận nữa). Cái nhạt đạt đến trực cảm chung cho nhiều ngành nghệ thuật khác nhau (âm nhạc, hội hoạ, viết văn, làm thơ, đến cả môn võ hiệp Trung Hoa và không quên môn ẩm thực), bắt nguồn bằng cách này hay cách khác từ tư tưởng Trung Hoa (Nho, Phật, Lão), trưởng thành từ sự qui tụ của những luồng tư tưởng ấy và cuối cùng đặt cơ sở trên giá trị cội nguồn của văn minh Trung Hoa, tức la, như ta đã biết, trên cái hài hoà. Tuy nhiên dầu có những điều vừa nêu, ý nghĩa như vậy của cái nhạt cũng còn xa mới được mọi người nhất trí công nhận. Vả lại nếu lập luận trên không bị phản bác thì nó cũng có nguy cơ tự tiêu vong: cái hài hoà một khi đi đến tột cùng thì chỉ có thể biến thành hư vô; với sự xoá bỏ hoàn toàn các khác biệt, mọi lương tri về phẩm chất cũng tiêu vong. Ý nghĩa sẽ sa vào chỗ vô bổ và việc ca ngợi cái vô bổ hoàn toàn vô lý.

Bây giờ tôi bàn đến những người như bậc hiền triết lớn đời Tống (Chu Hy – Zhu Xi nói về thơ của Mai Diệu Trần - Mei Yaochen[91] những người coi một phong cách như vậy không lấy gì làm "nhạt và phẳng lặng", nó chỉ "khô cằn thiếu sinh khí" mà thôi (có lẽ không phải tiêu chí bị nghi ngờ mà tác giả phong cách). Người ta có thể phản bác lại những người nói trên, thường không phải là nhà thơ, cho rằng họ thiếu sự xúc cảm cần thiết...Nhưng lập luận này sẽ không đứng vững một khi các nghệ sỹ vùng lên chống lại cái nhạt, dầu họ không đông đảo lắm. Đoạn văn sau đây (đã được trích dẫn vào đầu chương trước) đã để lộ ra trong cách đặt song song các tác giả, một niềm băn khoăn:

Thơ của Liễu Tống Nguyên kém hơn thơ Đào Nguyên Minh nhưng hay hơn thơ Vi Ứng Vật. Thơ của Hàn Dũ – Han Yu hay cả về mặt cảm xúc sắc sảo và lối diễn đạt táo bạo nhưng lại kém về chiều sâu trong trẻo và kín đáo. Lý do người ta chuộng cái khô và cái nhạt là...

Ta cũng nhớ lại rằng nhà phê bình đầu tiên tôn vinh cái nhạt trong thơ đã sắp bài "Hài hoà cái nhẫt" vào hàng thứ hai trong số 28 bài thơ chọn lọc. Bài thơ được xếp hàng đầu là bài "Sức mạnh cội nguồn". Như vậy, trước khi có sức mạnh hài hoà của cái nhạt, người ta thấy sức bật của sinh lực khi lực căng đến chỗ đứt dây, khi mọi thứ nồng nhiệt điên loạn tràn đầy đam mê và cuộc sống.

Ta thấy nhà thơ đời Tống với cảm xúc sắc sảo và diễn đạt táo bạo từ chối không coi cái nhạt như là nguồn cảm hứng(*). Theo ông, tốt hơn là tìm cảm hứng trong sức sống và trong sự tập trung tâm lí. Ai mà toàn tâm toàn ý với nghệ thuật thì chẳng lo bị phân tán tư tưởng với những tác động bên ngoài. Như vậy việc dửng dưng với nhân gian như cánh Phật giáo chủ trương là vô ích. Nhà thơ này thoạt tiên được coi như một trong những nhân vật quan trọng chủ trương trở về với truyền thống nho học ngày xưa, về nguyên tắc, không thù ghét gì cảm xúc hơn là ông không tin rằng hiện tượng thực tại bên ngoài là có thật (có hiện tượng bên ngoài mới có cảm xúc bên trong chúng ta). Theo tư tưởng Nho giáo, các hiện tượng bên ngoài phụ thuộc vào quá trình vĩ đại của thiên nhiên, vào cái luân hồi đều đặn giữa cái thấy được và cái vô hình. Chính cái khả năng bất biến trong vận động ảnh hưởng lẫn nhau giữa các sinh vật và sự vật mà tạo ra bài học luân lý. Còn về "nghệ thuật", đó là phản ứng tự phát của xúc cảm bên trong được những thay đổi của thế giới bên ngoài gây ra. Sự phong hpú đa dạng sinh ra từ lực xung động ấy nối con người với vũ trụ.

Lại một lần nữa chính nghệ thuật riêng của phong cách chữ viết là nơi làm sáng tỏ cho mọi sự biểu hiện. Tác giả trên nói rằng(92), nếu nghệ thuật thư pháp của

---

(*) Hàn Dũ – Han Yu (thế kỷ VIII-IX), chống lại cái nhạt và cái dửng dưng.

bậc thầy nào đó đời Đường (Chương Nhu – Zhang Xu), sở dĩ tuyệt vời như vậy là vì nghệ thuật đã chiếm lĩnh hoàn toàn nghệ sĩ, còn nghệ sĩ cống hiến trọn vẹn cho nghệ thuật những tình cảm sâu sắc nhất, đa dạng nhất. Đó là "vui, giận, buồn, khổ, sướng, oán, thèm, say, chán, ngay cả đến nổi khùng". Cũng vậy, thay vì xa lánh trò đời, nghệ sĩ đã diễn đạt trò đời trong cường độ cao và trong những tương phản dữ dội nhất: từ cảnh thiên nhiên hiền hoà đến cảnh chiến tranh hỗn loạn, mọi loài sinh vật, núi non hoa lá, côn trùng và tinh tú. ... Chữ viết của ông chứa "gió mưa", "nước lửa", "sấm chớp", " ca múa" và nó biến hoá không ngừng dưới những hoạt động náo nhiệt. Nhà thư pháp vĩ đại đã đưa vào nét chữ muôn vàn sự vật, tất cả sức mạnh của các hiện tượng, tất cả những gì gây khóc, gây sảng khoái, đến mức người ta mê mẩn và tác phẩm của ông tràn đầy sức sống.

Con đường dẫn tới nghệ thuật ấy chính là sự đam mê, sự "gắn bó". "Biết rõ cái gì sẽ mang lại lợi ích cho mình và cái gì làm mình thua thiệt" và "không để cái gì lọt khỏi tầm chú ý của ta" là những điều kiện xuất phát: "cứ để cho xúc cảm đốt cháy lòng ta, cứ để dục vọng vươn tới lợi ích đó đương đầu mọi thứ để tiến lên, dầu được dầu thua, ta luôn luôn thấy xốc nổi và vấn vương"(93). Như vậy cái khối tình cảm nặng nề ấy vô cùng sôi sục được trút lên chữ viết và "lý tưởng đâu còn xa". Đó chính là sức căng làm ngân vang chữ viết của vị Tổ sư và làm cho chữ viết ấy thu hút lạ thường. Thứ chữ

viết sinh ra trong cơn say và trong xúc cảm mạnh khiến ta vô cùng phấn chấn.

Ngược lại, một bậc thầy khác, Cao Diên – Gao Xian, một nhà Phật học lỗi lạc, "coi cái sống và cái chết ngang bằng nhau" và "sự giải thoát khỏi mọi ràng buộc bên ngoài": "lương tri ông thanh thản đến nỗi không có gì cần xây đắp nữa và dưới mắt ông thế gian nhạt đến mức không có gì làm ông thèm muốn nữa". "Cái nhạt và cái dửng dưng" đã huỷ hoại như vậy nhân cách và làm người ta đắm chìm trong giấc ngủ": cá nhân bị "dập tắt", "mờ nhạt" và do đó chữ viết của hắn ta nhất định là "không giống cái gì hết".

Nhưng có đúng là cái dửng dưng dập tắt nhân cách chúng ta, còn cái nhạt biến ta thành vô tri vô giác chăng? Ta đã thấy việc tranh chấp giữa các giá trị vừa mang tính chất ý thức hệ, luân lý vừa có tính chất thẩm mỹ. Dưới đời Tống cuộc tranh cãi này trở nên rộng lớn hơn trong khi sự thâm nhập lẫn nhau giữa Phật giáo và truyền thống Trung Hoa bao đời nay vẫn trên đà tiếp diễn: nho sinh đi làm thầy tu và ngược lại các vị sư thích sáng tác thơ ca. Cách nhau hơn hai thế kỷ, người đưa ra sự phân biệt tinh tế giữa "rìa" và "tâm" của vị như trên đã nói, cũng lên tiếng bảo vệ cái nhạt trong vấn đề cảm xúc[*]. Câu trả lời sau gửi cho một thầy tu bạn của nhà thơ và cũng là nhà thơ tài tử[94]:

---

[*] Tô Đông Pha – Su Dongpo (thế kỷ XI): Biện hộ cho cái nhạt.

Nhà sư đã nghiên cứu cái khổ đau và cái hư vô
Trăm ý tưởng trong nhà sư đều là tro nguội...

Đoạn khai mào này có tính bắt buộc: nhờ tu dưỡng tinh thần mà nhà sư thấu triệt được cội nguồn đau khổ, quán triệt cái trống rỗng của các hiện tượng và cõi lòng ông thanh thản. Nhưng làm thế nào trong hoàn cảnh đó để yêu thích thơ ca? Tác giả nhắc lại lời phê bình mà chúng ta đã thấy nhân nói về cái nhạt trong thư pháp: người ta sẽ "trần trụi" khi người ta cống hiến toàn bộ cho cái nhạt-dửng dưng, làm sao người ta còn có thể "hào hùng sôi nổi" được? Nhà thơ lấy lời mình bàn về việc đó như sau:

Khi ta nhìn sự việc tỉ mỉ hơn
Thì thấy chuyện không phải như vậy (...)
Nếu ai muốn làm sao cho lời thơ của mình
tuyệt mỹ
Thì chớ có ghét bỏ
cái yên lặng và cái trống rỗng
Bởi lẽ cái yên lặng
kết thúc cho mọi vận động
Bởi lẽ cái trống rỗng
đón nhận trong lòng mọi thế gian.

Ở đây ta thấy nẩy sinh lập luận cơ bản: cái yên lặng bên trong, trực cảm về sự trống vắng không ngăn ta tiếp cận với xúc cảm. Ngược lại, vì cảm xúc không tác động

ta nữa nên ta nắm bắt nó tốt hơn, rồi ta có thể thưởng thức nó trọn vẹn. Chính các cơn đam mê xốc nổi mới bị cảnh báo là làm cho ta chủ quan hời hợt và xúc cảm phiến diện. Khi ta đi sâu vào thế giới cái nhạt, tình cảm không làm tư tưởng phát tán nữa, cuộc sống cảm xúc được chắt lọc: lương tri phản ánh tốt hơn sự phong phú vô tận của cuộc sống bên trong, vì nó như hồ nước lặng hay như tấm gương soi. Tình cảm đó không còn là riêng biệt nữa của một cuộc sống chật hẹp mà là tình cảm tổng thể bao la, mang tính ảo.

Cuộc tranh luận tương tự như vậy có thể còn kéo dài dành cho hội hoạ. Trên bình diện thuần tuý kỹ thuật, như ta đã thấy vào lúc đầu, cái nhạt thoạt tiên tương đương với màu sắc tái nhợt, màu sắc không đậm nét do mực pha loãng tạo nên. Đối lập với màu tái nhợt ấy là cả sự óng ánh của màu sắc ("ngũ sắc" tương đương với "ngũ âm", "ngũ vị"). Hội hoạ Trung Hoa đã thành tuyền thống từ lâu đặt đối lập cái tái nhợt với cái đậm (đạm/nồng – dannong$_{x'}$) cũng hệt như mọi tương phản khác làm cho sự hình dung được năng động ("rỗng" và "đầy", "dày" và "thưa"...). Nhưng cái tái nhợt có thể là dáng dấp chung của bức họa, cái không khí chung, và vì vậy "cái nhạt và cái phẳng lặng" cũng trở nên một phong cách riêng, tương tự như cái nhạt trong thơ. Ta có thể đi ngược thời gian tìm truyền thống này vào khoảng thế kỷ thứ X do Đông Nguyên – Dong Yuan và Xa Nhiệm – Juran đại diện. Phong cảnh được ưa thích theo

truyền thống này tả cảnh hạ lưu sông Dương Tử (Giang Nam –Jiangnan). Ta thấy những mặt nước mênh mông mở ra không gian rộng lớn, những ngọn đồi phía xa chập chùng như những ngọn sóng, mọi thứ đều không có "góc hẹp" cũng như "vách đứng kinh người", phong cảnh mờ đi trong sương mù như những "sợi chỉ phơ phất". Cuối cùng một khung cảnh mờ hơi sương làm dịu đi những đường bao quanh và làm chúng tiêu tan.

Giống như trường hợp về hành trình thơ đã nói ở trên, theo tuổi tác mà nhà thơ nào đó (như Xa Nhiệm – Juran, học trò Đông Nguyên) tới với "cái nhạt và cái phẳng lặng". Trong những tranh phong cảnh của họ ta thấy sương mù hiện lên "trong trẻo" và "sánh"(95)(*). Về người thầy, Đông Nguyên, có lời bình dài như sau:

Đông Nguyên biết cách làm nhạt và phẳng lặng, tự nhiên và chân thực đến mức cao nhất. Dưới thời Đường không có ai sánh kịp....*

(Trong các tranh phong cảnh của mình) ông vẽ những đỉnh núi ẩn hiện, những đám mây và sương mù thay phiên sáng lên rồi tối đi. Ông không cần tiểu xảo gì, ông cứ để mặc cho tự nhiên và chân thực chi phối. Màu của sương mù là màu da trời sâu thẳm, cành lá, thân cây thẳng đứng sinh động. Mọi thứ toát lên cuộc sống(96).

(*) Mịch Phủ – Mi Fu, nhà thư pháp, họa sĩ và mỹ học, tác giả của *Ghi chép của người am hiểu.*

Cũng giống như cái nhạt trong thơ, cái nhạt trong hội hoạ đặt tranh phong cảnh vào một sự trống vắng: các hình hài vừa xuất hiện đã bị lấy đi ngay, chúng hướng về phương xa vời mà chúng không với tới được. Nhưng cái nhạt ấy không dẫn đến cái vô vị: cây cỏ, ở bình diện đầu diễn tả một cường độ nội tâm. Lại một lần nữa, cơ sở của cái nhạt là "cái tự nhiên".

Việc ca ngợi cái nhạt trong hội hoạ cũng dùng những lập luận như đối với thơ: vẫn cái dung dị làm ta nhớ lại "cổ nhân" đối lập với thị hiếu màu sắc quyến rũ, giật gân và dễ dãi, mà nhiều nghệ sĩ thời nay đắm chìm không thoát được[97]. Những hàm ý của cái nhạt vẫn ổn định: "yên tĩnh", "mơ hồ", "cô đơn", "cảm giác bị ruồng bỏ"[98]. Cái biện chứng của sự nghịch đảo trong thơ được dùng lại y nguyên: "cái gì dung dị thì càng trọn vẹn", "cái gì nhạt thì càng đậm đà và sánh đặc"[99]. Cái nhạt có cường độ cao hơn bất kỳ cường độ nào. Cũng như cái "cung cách dửng dưng" đem lại hiệu quả cao, cái "yên tĩnh" mở đường cho sự anh minh, cái "xa xôi" tạo mức độ lớn hơn cho nghĩa, chính qua cái nhạt người ta mới đạt tới sự độc đáo[100]. Bởi lẽ dầu có tiến xa đến mấy, "cái trọn vẹn", "cái nhạt", hay "sự thiếu vắng ý đồ riêng" vẫn có tính "không thể không kết thúc" (về phương hướng hình dung). Tính chất ấy, theo nhà phê bình, khó đạt hơn nhiều so với nền hội hoạ có kết thúc. Ta trở lại với lô gích của cách nói nhà Phật: cái "thông tục" không đối lập với cái "ly kỳ" (hay cái cá biệt) mà bao hàm lấy nó[101].

Trong hội hoạ cũng như trong các lĩnh vực khác, cái nhạt đòi hỏi phải có sự biến hoá, và chính cái biến hoá đem lại phẩm chất cho cái nhạt[*]. Ta đã thấy điều đó đúng cho trường hợp đào tạo hoạ sĩ. "Khi ta bắt chước cổ nhân, thoạt tiên ta sợ "làm không giống như cổ nhân", sau đó lại sợ làm giống quá: nếu tôi làm chưa giống, tôi chưa nắm được kỹ thuật cổ nhân, còn khi tôi làm giống quá, chẳng còn gì là kỹ thuật riêng của tôi nữa". kết luận: Chỉ khi nào kỹ thuật và độc đáo đều bị "quên" đi, khi tính đối chọi của chúng được khắc phục, lúc đó ta có "cái nhạt và cái tự nhiên"[102]. Nói một cách khái quát hơn, chuyển hoá và biến tướng là những yếu tố cơ bản của nghệ thuật: cái kỳ lạ chỉ có thể đạt được qua cái phẳng lặng và sự biểu hiện cái nhạt buộc phải có tính độc đáo[103]. Cuối cùng, theo quan điểm của người tài tử, việc đánh giá một bức hoạ cũng dựa trên một qui trình chuyển hoá. Người ta có thể tham gia hay không vào qui trình đó. Chính vì vậy mà bức hoạ đẹp nhất, bức họa cần nhiều người xem để đánh giá nhất thì có nguy cơ không được đánh giá[104]. "Thoạt nhìn thấy nhạt và phẳng lặng", nhưng rồi "càng ngắm càng thấy xuất hiện tầm cỡ trí tuệ"z'. Trong khi đó "cái gì thoạt tiên thấy đẹp, khi vừa quay mắt đi thấy không có gì hay"[105]. Cái phong phú của cái nhạt nằm ở chỗ nó có khả năng biến cái nhìn thành ý thức và làm cho ý thức ngày càng sâu sắc: thay

---

[*] Phóng Huân – Fang Xun, thế kỷ XVIII, nhà phê bình nghệ thuật chỉ trích tính phải đạo trong sáng tác.

vì làm thoả mãn ngay lập tức thị hiếu hời hợt nhất của ta, hội hoạ nhạt chủ trương nhập nội không ngừng. Cứ như vậy ý thức và hội hoạ tiến hoá bên nhau.

Ở Trung Quốc có sự nhất trí chung về những giá trị nói trên. Nhưng tôi không muốn kết thúc công trình nghiên cứu này mà không đưa ra một nền mỹ học khác đối chọi với lý tưởng đã nêu và thành công trong việc đặt hiệu ứng hội hoạ trên cơ sở sức mạnh cao độ. Ta nhớ lại những tranh phong cảnh vào đầu công trình nghiên cứu này. Đó là những phong cảnh tái nhợt, ít nét vẽ, mở ra trên những khoảng bao la trống trải (trời và đất), nơi đó không có gì đập vào mắt nhìn cả và mọi thứ đua nhau biến đi. Mặc dù thoạt tiên cũng có cùng cảm hứng như Đông Nguyên và Xa Nhiệm, một hoạ sĩ cùng thời với tác giả bức hoạ trên thể hiện nghệ thuật phong cảnh theo một phương hướng hoàn toàn trái ngược: những hình hài quyện vào nhau, chồng chất lên nhau thay vì phân tán mọi ngả, chúng tràn đầy không gian đến ngạt thở, chúng cong queo vặn vẹo, chen chúc nhau thay vì hiện ra trong tĩnh lặng và cô đơn. Những nét bút đậm, những màu sắc sặc sỡ, những chi tiết đa tạp gây ấn tượng về sự sum sê um tùm; những tương phản bóng tối và ánh sáng (ánh sáng đến từ những nguồn kỳ dị) cũng như cái cân bằng mong manh của cấu tạo bức tranh (mọi thứ vươn lên cao đến chóng mặt) nhấn mạnh cho sự hiểm nguy căng thẳng. Một sự bề bộn về vật chất và hình dạng đến với ta từ mọi phía: cả vũ trụ như bị hút vào một cơn lốc

chuyển hoá hình thái, đang chen chúc trước thềm hỗn mang.

Trong bộ tranh phong cảnh về Đại Hồ – Tai Hu, có người vẽ cảnh bờ dàn trải, viễn cảnh phẳng, cây cỏ thưa thớt rời rạc (x. tranh cái nhạt III). Có kẻ khác chỉ quan tâm đến những hang động do nước tạo ra dưới chân những cù lao (x. tranh về cái đậm). Không có gì ở đây khớp vận động các sự vật lại với nhau và diễn đạt chúng theo nghĩa nào đó. Chiều nổi của bức tranh chuyển động hỗn loạn dưới mắt ta y như một khối vật chất đang nóng chảy. Đâu cũng thấy vật chất, chỗ nào cũng thấy xoắn tròn rồi lại bung ra. Mọi thứ thâm nhập vào nhau và cùng co lại. Không gian bị bão hoà, sự lộn xộn lên đến cực điểm. Bản thân cái hồ, địa điểm tự nhiên cho các hình hài tan biến và cho ta thấy sự nghỉ ngơi, chỉ xuất hiện tí chút trên một góc của cuộn giấy vẽ, trong khi đó một con sông chảy từ hang động ra chiếm lấy toàn mặt trước của bức tranh. Những dòng nước cũng không được tự do, chúng bị nhiễu động theo chiều hướng chung, và ta có thể nói là chúng bị giam vào một tấm lưới. Trong những khúc gãy vỡ, ta còn tìm thấy được những mảnh vụn có dáng thẳng, trông y như những tế bào rời rạc trong một thế giới cong queo: trong mỗi mảnh vỡ ta thấy hình như có ai đó cư ngụ, cô đơn và dửng dưng.

Một bức tranh phong cảnh như vậy không buộc ta đi sâu suy nghĩ tìm ra điều gì đó về mặt tinh thần như thường lệ đối với tranh của kẻ sỹ. Nhưng người ta cũng

không dễ dàng phớt qua được như khi xem một bức tranh có cường độ lộ liễu đến mức tàn phai nhanh chóng. Tranh theo chủ nghĩa ấn tượng ấy nắm bắt cái nhìn của ta và thôi miên chúng ta. Càng nhìn thì tranh càng bức bách. Khác xa với tranh theo phong cách nhạt được gạn lọc hết những ẩn giấu mơ hồ, tranh theo phong cách đậm có được một hiệu ứng cực kỳ lớn từ những sự bề bộn và hỗn loạn. Sự hiện diện của sự vật, đáng lẽ phải thanh thoát, lại hết sức nặng nề: phong cảnh không mở ra theo hướng giải thoát lương tri mà theo một luồng bão táp dữ dội. (Nghi Tán – Ni Zan, bạn của hoạ sĩ vẽ bức phong cảnh này – Vương Mông – đã từng ca ngợi Vương Mông về sự bùng phát dữ dội của sức mạnh trong tranh. Ông nói: "Kiếng ba chân bằng đồng thau, nó vững vàng biết bao!").

Cả hai nghệ sĩ, Nghi Tán và Vương Mông quả thực đã sống trong thế giới đầy dằn vặt như vậy. Đó là vào thời kỳ cuối của nền đô hộ Mông Cổ và thời kỳ đầu của vương triều mới hình thành trong khủng hoảng và hỗn độn. Một kẻ thì tìm cách thoát khỏi thế giới ấy: ông từ bỏ đất đai ruộng vườn, từ bỏ mọi ràng buộc để được sống tự do thanh thản dầu thiên hạ xáo động đến đâu chăng nữa. Kẻ kia thì nhận ra làm quan và tiến sâu vào đời sống chính trị. Bị vu là đồng loã với một viên thượng thư thất sủng, ông kết liễu đời mình trong ngục. Bức tranh dằn vặt khổ đau của ông cho ta thấy, qua nét bút nhiễu loạn, lòng thao thức với cuộc sống như thế nào.

15

“CÁI SIÊU VIỆT” LÀ TỰ NHIÊN

Liệu có một “chủ nghĩa lãng mạn” Trung Hoa đi tìm những hiệu ứng mạnh và nồng nhiệt, đối lập với sự cố tình hạn chế và xén tỉa bớt sự vật đang đà hoàn chỉnh hay không? Cái thận trọng dè dặt của cái nhạt khiến ta nghĩ tới những phẩm chất của chủ nghĩa cổ điển. Có một bài học luận lí rút ra từ việc chọn lựa một phong cách nổi tiếng, cách nói giảm nhẹ: Gide, trong “Thư gửi Angèle” năm 1921, nói rằng người nghệ sỹ lớn “hướng về cái tầm thường”. Theo ông, “tác phẩm nghệ thuật hoàn hảo sẽ là tác phẩm thoạt tiên chẳng thu hút ai, thậm chí không ai để ý hết”, nó diễn đạt một sự cân bằng để mọi vật “làm toát ra” những phẩm chất “cực kỳ trái ngược”. Giống như trường hợp những tác phẩm mang tính nhạt, những tác phẩm cổ điển cần được “ngắm nghía lâu” để chúng đồng tình bộc lộ cho ta thấy ý nghĩa sâu xa của chúng, vì lẽ “cái rung cảm của chúng bí hiểm biết bao!”. Đằng sau vẻ lạnh lùng của những tác phẩm ấy ta phát hiện cả một phẩm chất hết sức kỳ diệu: “sự dè dặt”.

Nhưng sự so sánh cái nhạt với chủ nghĩa cổ điển dừng lại đó, sự so sánh này đương nhiên phải khập

khiểng (nó không hẳn là dỏm, nhưng vượt quá giai đoạn nào đó, nó không có ý nghĩa gì nữa). Ta có thể tìm thấy đâu đó vài sự tương hợp giữa một bên là sự bột phát đam mê (do những sức mạnh mới mẻ nồng nhiệt mang lại hay do những tình cảm khó chế ngự được tạo ra) và cách diễn đạt sôi nổi quầu tụ được tâm lý, phong tục và phong cách lại với nhau. Nhưng cái nhạt vượt kên trên khuôn khổ ấy, hay đúng hơn là nó xuyên qua khuôn khổ ấy. Cái nhạt không dừng lại ở bài học luân lý về sự thận trọng dè dặt, mà bắt rễ sâu vào một trực cảm siêu hình, một trực cảm về *tính trung hoà* (thực ra ta dùng từ "siêu hình" là để ta hiểu thuận tiện hơn vấn đề, tất nhiên phải thận trọng dè dặt vì cái nhạt theo bản chất, đi ngược lại với tính siêu hình, nó phá vỡ mọi cấu trúc). Cái nhạt, đồng thời với việc xuất hiện như một phong cách, đòi hỏi phải thay đổi chuyển hoá đời sống. Ta đã thấy có một chữ (đạm-dan) vừa có nghĩa là vô vị, vừa có nghĩa là dửng dưng. Người Trung Hoa dùng một thuật ngữ Phật học để nói lên tính tổng thể của khái niệm đó: chữ "tĩnh"(jing) nói lên thế giới bao la tĩnh lặng.

Cái nhạt là một cuộc thử nghiệm đối với lương tri toàn cục, nó thể hiện cái *ta tồn tại trên nhân gian* một cách triệt để nhất. Ta có thể đo đạc nó kỹ hơn khi ta chuyển từ giai đoạn đối lập giữa chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn sang trào lưu kế tiếp trên quan điểm nghệ thuật Pháp cuối thế kỷ XIX). Trong trào lưu kế tiếp đó, thơ ca bắt đầu "thọc sâu" vào thế giới và tinh

thần, trở thành nơi cho mọi thăm dò tìm kiếm; cũng trong trào lưu này ước vọng cuồng nhiệt về xúc cảm, sau biết bao gào thét lãng mạn, đã lắng dịu lại và một vùng nội tâm hé mở:

Em hãy khép hờ mắt lại
Khoanh hai tay trên ngực
Từ tim em đang yên giấc
Hãy xua đi mọi ý đồ

"Yên nghỉ, trầm lặng, hoà dịu, cởi mở" đó là những từ ngữ mà Jean Pierre Richard dùng trong bài viết về "Cái nhạt của Verlaine" (*Thơ ca và chiều sâu*). Ta cũng có thể dùng những từ ngữ ấy để nói về trực cảm Trung Hoa. "Thực thể Verlaine" quả tình bị thu hút vào một "cuộc sống sẵn sàng tàn lụi", xuất phát từ "sự tĩnh lặng trong cảm xúc", từ việc nắm bắt thế giới qua giai đoạn hiện diện-khiếm diện làm cho thế giới bớt xác định đi, cuối cùng là từ việc phi nhân hoá và dửng dưng hoá đặc trưng cho nó. Trong cuộc sống này mùi vị "tan biến đi", phong cảnh "ngập chìm trong hư ảo phía sau những làn sương và ráng chiều", còn âm thanh thì đã "thâm nhập vào yên lặng".

Nhưng tính nhạy cảm này của Verlaine không dẫn ông đến việc tạo ra một ý thức nền tảng nào. Ngược lại nó làm thay đổi sự cảm nhận: cái phẩm chất nhạt của Verlaine, theo phương thức "êm như dạ" hay "tàn phai", thể hiện nhiều cho cái duyên của sự khắc khoải (cảm

giác khắc khoải vì mất cội nguồn) hơn là sự hấp dẫn của cái vẹn toàn (cái tổng thể chưa bị phân rã). Cái nhạt của Verlaine tự làm phong phú thêm bằng những gì đã có và bị mất đi, chứ không phải bằng những cái do tiềm năng mang lại (trước khi được thực tại hoá thì đã biến đi). Cái nhạt của Verlaine khó mà giữ được lâu vì nó không cắm rễ vào một sự trung hoà căn bản của thế giới và của cuộc sống (Ở Trung Quốc thì sự trung hoà đó là "tâm" hay Đạo), vì ước muốn dửng dưng của nó không đạt đến sự "nhạy cảm chung" nào và vì nó luôn là sự tìm tòi chủ quan cắt đứt với mọi sinh lực. Như Jean-Pierre Richard đã phân tích, thị hiếu về cái nhạt của Verlaine tự mình làm rối rắm thêm và việc Verlaine rất thích nghệ thuật nghịch âm làm cho cái nhạt cũng úa vàng luôn. Một "sự sắc nét" phản lại sự mơ hồ trong bản nhạc xám và xé tan nó đi: Cái "khoảnh khắc" vừa có tính *mơ hồ* vừa *sắc nét*.

Trong khi cái nhạt Trung Hoa có tính đa dạng vô tận dẫn đến sự hài hoà, ở "Nhà thơ bị nguyền rủa" (Verlaine) tính trung hoà của vị chỉ là một sự mập mờ có tính hấp dẫn do hiệu ứng song trùng mong muốn mang lại, nhưng đồng thời cũng gây ra ý thức hoang mang. Cái nhạt trở thành vừa dịu vừa chua mà nhà thơ lấy làm thích thú một cách giả tạo (chữ *giả tạo* hiểu theo nghia *các thiên đường giả tạo* của Baudelaire). Cái cân bằng của Verlaine là "khả nghi" đúng hơn là ám muội, cái nhạt trở thành cái gì đó khó chịu, y như thách thức vậy.

Quả tim nhạt nhẽo cố tình này lấy làm khó chịu.

Ta thấy có sự tương tự trong lĩnh vực âm nhạc. Nhà soạn nhạc Fauré đã phụ hoạ theo Verlaine. Giữa hai nghệ sĩ đó có chung "cái âm thầm". Vladimir Jankélévitch nêu cho ta thấy rõ tác giả của các bài ca " "Điệu ca hay" và "Lễ hội hào hoa" quán triệt tinh thần "phép nói giảm" cũng như "ngôn ngữ mơ hồ" như thế nào. các nhân vật nom thật "như trên cung trăng", "họ gây cảm xúc nhưng không thúc bách", họ nom trung hoà, loáng thoáng và mâu thuẫn". tác giả tìm cách thể hiện "bóng mờ", tô màu sắc nhợt nhạt, nói thì thầm nửa chừng". Cái lý tưởng là như vậy. Cái cần đạp nhỏ thì cho âm thanh nhẹ và êm. Lướt nhẹ trên phím cũng đã là một nghệ thuật rồi (x. *Fauré và cái không diễn đạt được* và *Âm nhạc và cái không tả được*). Nhưng Vladimir Jankélévitch cũng cảnh báo ta rằng cái "cách thể hiện không thể hiện" đó chỉ là giả vờ, cái dửng dưng đó là giả tạo. Nếu sự ghét bỏ cần đạp khổ lớn cũng như sự không ưa những tác phẩm kiểu Rallentando và Rubato trong cách chơi đàn piano của Gabriel Fauré nói lên sự mong muốn của cả một thế hệ về việc từ bỏ những hiệu ứng lãng mạn, thì cái phong cách *phẳng lặng* "vừa san bằng vừa làm đơn điệu mọi thứ" này cũng là bãi mìn của những ý đồ chiến thuật mà thôi. Dưới vẻ bề ngoài vô hại là cả một ngôn ngữ "phản loạn một cách xảo trá" và cái "chủ nghĩa giả phải đạo" ấy che giấu một "tính bất hợp pháp mơ hồ". Cái lạnh lùng đó chẳng qua là cái mặt nạ che giấu sự việc và cái nhạt chỉ là sự giả vờ làm ngây thơ mà thôi.

Đối với Verlaine, cái nhạt chỉ là cái tàn lụi chưa chịu chết đi rồi hấp dẫn chúng ta vô tận với cái vẻ nửa tồn tại tràn ngập quanh ta: qua cái vẻ ấy khái niệm về thực tại cũng lạc lối luôn. Verlaine muốn lập lại mối quan hệ với thực thể , muốn thoát ra khỏi cái bí hiểm khó chịu về tình trạng rối loạn sự vật, trong đó ông cảm thấy ý thức mình tan biến. Mọi người đều biết là ông bất ngờ từ bỏ sự hấp dẫn của cái nhạt, của cái khắc khoải và chuyển mình theo cái siêu việt. Từ "cái đó" của sự bất định trong cảm xúc, ông chuyển qua "Nó" của Thần Khải. Từ nay ông đưa ra một Chân lý rõ ràng trước mắt (Đức Chúa Giê Su), buộc mình vào những hình ảnh thánh kinh tuyên phúc nhất (trong *Trí tuệ*), tái tạo lại kiên nhẫn tất cả những "ngăn" của linh hồn làm chỗ chứa đựng trật tự cái thực tại. Chính vào lúc đó với Đức Tin mới hình thành toát ra "ánh sáng thô":

Cắt đoạn mọi vật xuất hiện
Bằng một nét đen tuyền
Bài tập cho em đó
Trong dáng dấp cục cằn

Theo cách đó thì mọi thứ trở lại rõ nét và tách rời nhau. Cái nhạt thế là hết: sự tương phản làm tiêu tan tính trung hoà và khôi phục sự chắc chắn.

Còn sự vô vị Trung Hoa thì không phải là phép nói giảm sơ lược cũng không phải là cái nhạt giả vờ (hay muốn phức tạp hoá vấn đề). Cái vô vị đó được biểu trưng bằng sự trong trẻo của nước lã lấy làm căn gốc của tất cả

các vị. Cái vô vị ấy là sự chuyển hoá sang *phía bên kia*: dẫn lương tri đến *cội nguồn* thực tại, đến cái *tâm* từ đó phát sinh mọi thứ. Nó là con đường để ta đi sâu vào cái thiên nhiên, cái cốt yếu, là con đường của sự dửng dưng đối với cá nhân, cái riêng biệt. Cái siêu việt ấy không làm ta đi vào thế giới khác, nó được nghiệm thấy ngay trên lĩnh vực nội tại (hai từ ngữ nắm bắt cùng trên một viễn cảnh không còn đối lập nhau nữa. Cái nhạt chính là việc thể nghiệm cái "siêu việt" ấy được dung hoà với cái tự nhiên không có đức tin kèm theo.

CHÚ THÍCH

1. Luận ngữ của Khổng Tử, chương 7, bình luận của Chu Hy-Zhu Xi.
2. như trên
3. Lão Tử, chương 35
4. như trên, chương 63
5. Trang Tử, chương "Ứng đế vương"
6. như trên, chương "Thiên đạo"
7. Trung Dung, chương 1
8. nt, ch. 11
9. nt, ch.33
10. nt,ch. 15
11. Trang Tử, ch. thiện mô
12. Liji, ch. Biao ji
13. x. Mou Zhongsan
14. Liu Shao, "Nhân vô trí"
15. x. Mạnh Tử- Ca ngợi Khổng Tử.
16. Liu Shao, ch. Jiu Zheng (Tửu chính)
17. Jinshu, Tiểu sử Xi Jian
18. Điêu khắc Trung Hoa, bảo tàng Guimet, tr. 33
19. Lịch sử khảo cứu, ch. Bản vị
20. LIji, Yueji, phần 1
21. Trang Tử, ch. Thiên đạo
22. Lão Tử, ch. 12
23. Trang Tử, ch. Thiên đế
24. Lão Tử, ch.2

25. Lão Tử, ch. 41
26. Vương Bột, ch. 41
27. nt, ch. 14,31
28. Trang Tử, ch. Qiwulun
29. Lunyu, ch. Xian Jin
30. Tô Đông Pha, Ca khúc
31. Wang Shizhen, Daijingtang shihua
32. Tiểu sử Đào Nguyên Minh, Tống thư
33. Ruan Ji, Yuelun
34. Lý Bạch, Thơ mừng bác Nguyên
35. Liezhi,ch. Tangwen
36. Lý Bach, Ở Giang lăng nghe ông Han thổi sáo
37. Lý Bạch, Nghe nhà sư Tứ xuyên thổi sáo
38. Bạch Cư Dị -Bo Juyi, Đàn năm dây
39. nt, Đàn tì bà trong đêm
40. nt, Chơi đàn tì bà trong đêm trên thuyền
41. nt, Trong đêm thanh vắng
42. Wang Chong, ch. Ziji
43. Lu Ji, Wenfu
44. Zhong Hong, Shipin, bài tựa
45. nt, nói về Guo Pu
46. x. Wenxin diaolong
47. nt, ch. Wuse
48. nt, ch. Yinxiu
49. Zhong Hong, Shipin, bài tựa
50. Jiaoran, Shishi
51. Tư Không Thự, bài thơ Chongdan
52. nt, bài 9: Qili

53. nt, bài 16: Qingqi
54. nt, bài 6: Dianya
55. Mei Yaochen, trích trong Huang Qifang
56. nt, tr.111
57. Wei Qingzhi, Pingdan
58. Wu Ke
59. Wei Qingzhi, tr. 218
60. Wu Ke, tr. 331
61. Âu Dương Tu-Quyang Xiu
62. nt, tr. 131
63. nt, tr.130
64. Mei Yaochen, tr. 114
65. nt, tr 24
66. Âu Dương Tu,
67. Mei Yaochen, tr.111
68. x. Những giá trị ẩn dụ của thuyết minh thi pháp trong truyền thống Trung Hoa, tr. 152
69. Tư Không Thự, Thư Gửi ông Lý về thơ
70. nt
71. nt, Thư gửi Wang Jia về phê bình thơ
72. nt, Thư gửi ông Lý về thơ, tr. 48
73. Tuyển tập Đường thi, tr. 440
74. Tuyển tập Đường thi, tr. 271
75. Tư Không Thự, Thư gửi Ji Fu vềthơ
76. Tô Đông Pha, Về thơ của Huang Zisi
77. Vi Ứng Vật, Gửi đạo sĩ núi Khuyến giáo
78. Lunyu, ch. 9
79. Wang Shizhen

80. Tô Đông Pha, Phê bình thơ Hàn Dũ và Liễu Tống Nguyên
81. nt, Thơ tiễn nhà sư Thẩm Liêu
82. Kenneth K.S Ch'en Đạo Phật ở Trung Quốc
83. Seng Rui, Kinh Madhyamika ở Trung Quốc & Ấn Độ
84. Seng Zhao, Bu zhen kong lun
85. nt
86. x. luận văn của Beata Grant, Đạo Phật và Đạo Lão trong thơ của Tô Thực –Su Shi
87. Su Shi shi ji
88. Tô Đông Pha, Huanxisha
89. x. Todorov, Biểu tượng và thuyết minh
90. Bản dịch Vimalakirtinirdexa của Etienne Lamotte
91. Shiren Yuxie
92. Han Dũ, Văn tế sư Gaoxian
93. nt
94. Tô Đông Pha, Thơ tiễn chân nhà sư Thẩm Liêu
95. Mịch Phủ –Mi Fu, Hoa thi
96. nt, tr 36
97. Zhao Mengfu, Songxue lunhua
98. Li Rihua, Leibian
99. nt, tr 130
100. Dai Xi, Leibian, tr 992
101. Yunxiang, Leibian, tr 769
102. ntm tr 235
103. nt, tr 239
104. nt, tr 231
105. nt, tr 230

TỪ NGỮ TRÍCH DẪN

Zhong 中 ben 本
Trung bản

Shen wei zhi 深味之
Thâm vị chi

Chun yi bu yi zhi miao 纯亦不已之妙
Thuần diệcbất dĩ chi diệu

Dan hu qi wu wei 淡乎其无味
Đạm hồ (ư) kỳ vô vị

Wei wu wei 味无味
Vị vô vị

Dan 淡
Đạm

Qi 齐
Tề

De 德
Đức

Gan-tong 感通
Cảm động

j) Cheng 成
Thành

k) Junzi zhi dao, dan er bu yan 君子之道，淡而不厌
Quân tử chi đạo, đạm nhi bất yếm

l) Junzi zhi jiao dan ruo shui, xiao ren zhi jiao gan ruo li
君子之交淡若水，小人之交甘若醴
Quân tử chi giao đạm nhược thủy, tiểu nhân chi giao cam nhược lễ

m) Xin
信 Tín

n) Tian ming zhi wei xing 天命之謂性
Thiên mệnh chi vị tính

o) Cai xing 才性
Tài tính

p) Pin 品
Phẩm

q) Ping dan wu wei 平淡無味
Bình đạm vô vị

r) Pian 偏
Thiên

s) Cong ming 聰明
Thông minh

t) Jing 精
tinh

u) Wu chang ji bei, bao yi dan wei 五常既備，包以淡味
Ngũ thường ký bị bao dĩ đạm vị

v) Zheng 徵 shen 神 xiang 象
Trưng thần tượng

w) Xu er neng man, dan er you wei 虛而能滿，淡而有味
Hư nhi năng mãn, đạm nhi hữu vị

x) Yi yin 遺音 *oppose* à ji yin 極音
Di âm cực âm

y) Yi wei 遗味
Di vị

z) Jingshen 精神 tong 通
Tinh thần thông

a') Ben – mo 本末
Bản mạt

b) Sheng – yin 声音 cf 大音希声
Thanh âm đại âm bô thanh

c) Yan 艳 *oppose* a qing xu 清虚
Diễm thanh hư

d) Xing 兴
Hưng

e) Yu wei qu bao 余味曲包
Dư vị khúc bao

f) Dan su 淡俗
Đạm tục

g) Chong dan 冲淡
Xung đạm

h) Pingdan suimei 平淡邃美
Bình đạm tùy mỹ

i) Zheng 正
Chính

j) Gan – dong 感动
Cảm động

k) Ren 仁
Nhân

l) Gu dan you zhen wei 古淡有真味
Cổ đạm hữu chân vị

m) Dan bo xian yuan 淡泊闲远
Đạm bạc nhàn viễn

Qing li xian si ping dan 清丽闲肆平淡
Thanh lệ nhàn tứ bình đạm

Tiwei 体味
Thể vị

Cheng dan jing zhi 澄淡精致
Trừng đạm tinh trí

Bu ji bu li 不即不離
Bất tức bất li

Xiang wai zhi xiang 象外之象
Tượng ngoại chi tượng,

Jing wai zhi jing 景外之景
Cảnh ngoại tri cảnh

Zhong Wang zhi ji, xiao san jian yuan 鍾王之迹，萧散简远
Chung vương chi tích tiêu tán giản viễn

Gao feng jue chen 高风绝尘
Cao phong tuyệt trần

Zhong, bian 中，边
Trung, biên

Xian suan za zhong hao 咸酸杂众好
Hàm toan, tập chúng hảo

Zhong you zhi wei yong 中有至味永
Trung hữu chí vị vĩnh

Ren jian you wei shi qing huan 人间有味是清欢
Nhân gian hữu vị thị thanh hoan

Dan – nong 淡浓
Đạm nồng

Pingdan tianzhen 平淡天真
Bình đạm xích chân

Chu guan pingdan, jiu shi shenming 初观平淡，久视神明
Sơ quan bình đạm, cứu thị thần minh

Đọc sách này để khám phá bí quyết của tư tưởng Trung Hoa. Để hiểu thơ ca, hội hoạ, âm nhạc, nghệ thuật nói chung đồng thời hiểu triết học và văn hoá được xem xét lại dưới góc độ cái nhạt. Để hiểu làm sao ở Phương Đông các giá trị được đảo ngược đến chỗ xác định một cách thẩm mĩ cũng như một cách suy nghĩ tiết kiệm nhất. FranÇois Jullien thảo ra bức tranh về "cái tinh thần khác" ấy qua một ngôn ngữ rõ ràng và dễ chịu.



Cảnh quan cái nhạt I
Tranh phong cảnh của Nghi Tán – Ni Zan đề năm 1372
(Bảo tàng quốc gia Đài Bắc)



Cảnh quan cái nhạt II
Tranh phong cảnh của Nghi Tán – Ni Zan đề năm 1339
(Bộ sưu tập của John M. Crawford, New York)



Cái nhạt trong bức chân dung
Bouddha đứng (DaTong, động XXIII)



Cảnh quan cái nhạt II
Tranh phong cảnh của Nghi Tán – Ni Zan đề năm 1339
(Bộ sưu tập của John M. Crawford, New York)

勅國儲為天下之本師
導乃元良之教將以
本固必由教先非求中
賢何以審諭光祿大

Thí dụ về nghệ thuật thư pháp “tuyệt mỹ”
Trang đầu “Bằng thủ bút”
của Nhan Chấn Thanh – Yan Zhenqing, thế kỷ thứ VIII

王羲之

Thí dụ về nghệ thuật thư pháp "xa vắng", "lẩn trốn",
gợi lên cái nhạt, "Thư gửi một người cô"
của Vương Hệ Chi – Wang Xizhi
Thế kỷ IV, Ba chữ trên là tên của tác giả.

勅國儲為天下之本師
導乃元良之教將以
本固必由教先非求中
賢何以審諭光祿大

Thí dụ về nghệ thuật thư pháp "tuyệt mỹ"
Trang đầu "Bằng thủ bút"
của Nhan Chấn Thanh – Yan Zhenqing, thế kỷ thứ VIII



Cái nhạt và sinh lực
Phong cảnh được xem là do Đông Nguyên – Dong Yuan vẽ
Thế kỷ X, (Bảo tàng quốc gia Đài Bắc)



Cảnh quan của cái nhạt III
Tranh phong cảnh của Nghi Tán – Ni Zan
(Bảo Tàng quốc gia Đài Bắc)



Cảnh quan cái đậm
Tranh phong cảnh của Vương Mông – Wang Meng
(thế kỷ XIV), (Bảo tàng quốc gia Đài Bắc)

MỤC LỤC

BÀN VỀ CÁI NHẠT

TRƯƠNG THỊ AN NA

Dịch và giới thiệu

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

Địa chỉ: 17 Quang Trung - Đà Nẵng
Điện thoại: 0511. 822434 - 821082
Email: nxbdanang@dng.vnn.vn

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Giám đốc VÕ VĂN ĐÁNG
Tổng biên tập NGUYỄN ĐỨC HÙNG

Biên tập: TRẦM MY
Trình bày: TUẤN ANH
Trình bày bìa: DUY NINH
Sửa bản in: THANH LÝ

In 1.000 cuốn khổ 14x20cm. In tại C.ty in Đà Nẵng.

Giấy phép xuất bản số: 872/QĐXB do Nhà xuất bản Đà Nẵng cấp ngày 06 tháng 12 năm 2003. Giấy TNKH số 01/1191/XB-QLXB do Cục xuất bản cấp ngày 15 tháng 10 năm 2002. In xong và nộp lưu chiểu quí I năm 2004.



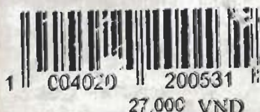
FRANÇOIS JULLIEN

Sinh năm 1951, François Jullien là giáo sư Đại học tổng hợp Paris VII ; giảng dạy triết học và mỹ học Trung Hoa cổ điển , ông là viện trưởng Viện Marcel Granet ; năm 1995 được bầu làm chủ tịch Viện quốc tế Triết học (Pháp); năm 2002 được bầu làm viện trưởng Viện Tư tưởng Đương đại (Pháp)

Cái nhạt của sự vật tạo nên sự dửng dưng trong lòng. Nhưng nó lại là một phẩm chất đặc biệt quan trọng trong quan hệ của ta với người khác , bởi lẽ nó bảo đảm cho tính chân thực ; nó cũng phải làm nền tảng cho nhân cách chúng ta , ...

..."Qua những công trình của F. Jullien người ta đã thấy được một tầm cỡ nghiên cứu rộng lớn,một sự kiên trì chắt lọc những dữ kiện nhân chủng học,triết học,ngôn ngữ học và những công trình ấy có con đường đi khá sáng tạo ".

G.S LÊ HỮU KHÓA
Đại học Lille 3 , Chủ tịch mạng lưới nghiên cứu các hệ tư tưởng Châu Á (RESPA)



GIÁ : 27.000đ